المكان في شعر بدر شاكر السياب

Place in the Poetry of Bader Shaker Al-Sayaab

إعداد الطالبة

فاتن محمد فارع الخزاعلة

الرقم الجامعي

٠٤٢٠٣٠١٠١٢

إشراف الدكتور

عبد الباسط مراشدة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة آل البيت

العام الدراسي ٢٠١٠

المكان في شعر بدر شاكر السياب

Place in the Poetry of Bader Shaker Al-Sayaab

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة آل البيت

إعداد الطالبة

فاتن محمد فارع الخزاعلة

الرقم الجامعي

٠٤٢٠٣٠١٠١٢

أعضاء لجنة المناقشة

١. د. عبد الباسط مراشدة	....	رئيسًا
٢. أ.د. محمد الشـــنطي	....	عضوًا
٣. أ.د. جهاد المجـالي	....	عضوًا
٤. أ.د. خليل الشـــيخ	....	عضوًا

نوقشت وأوصي بإجازتها / تعديلها / رفضها بتاريخ: ....

الإهداء

إلى الذي أنجزت هذا الجهد كي تقر عينه ولا يحزن، فغادرني وأنا منهمكة في التحضير لفرحه فلم أنل ما كنت أرتجي.. أبي الحبيب.

فاتن

شكر وتقدير

لقد كـان مـن فـضل الله تعـالى أن مـنَّ علـى عبـاده بـأعلام يهـدونهم الـسبيل، ويـصوبون الخلـل، ويدرؤون الخطل، ويقوّمون المعوج؛ ولولا ذلك لـضل النـاس، والثنـاء لله موصـول أن مـنَّ علـي بالـدكتور عبد الباسط مراشدة ليشرف على رسالتي هذه؛ وهو الأستاذ الفاضل والأخ الـودود والعالم الوقور، الذي رأيت من تسلحه بالعلم المعرفة والإلمام بالموضوع من كل جوانبه ما أعانني على تجاوز الكؤود، فأعاد لـي إيماني بذاتي وقدرتي علـى الإنجاز، وأذكر لـه مـع علمـه الغزيـر وإطلاعـه الواسـع وتـدبيره الحـسن رحابة صدره، ولولا ذلك كلّه لضعت وضيعت، وجمدت جمود المكان في نفس غير شاعرة، فكـان كلمـا أغرقت وابتعدت قرَّبنـي وبصَّرني وأرشدني إلـى الطريـق الفضلى، دون أن يـضيره إن كانـت أطـول أو أقصر؛ ونسأل الله أن ينفعنا بأساتذتنا الفضلاء من أقرانه كما نفعنا به، وأشكر لهم جميعا حضورهم اليوم لتقييم هذه الرسالة التي - على ما بذلت بها من جهد - أشعر بالرهبة من تقديمها بين أيديهم البصيرة بالنقد والتدقيق، وعند عقولهم النيرة بالربط والتحليل، وأذكرهم بالاسم تحببا وتقربا: الأستاذ الدكتور محمد الشنطي والأستاذ الدكتور جهاد المجالي والأستاذ الدكتور خليل الشيخ حفظهم الله جميعا لعز العربية وسؤددها.

الباحثة

المحتويات

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى رصد المكان وتجلياته في أعمال بدر شاكر السياب الشعرية الكاملة من خلال ديوانه الصادر بجزئيه الأول والثاني عن دار العودة بيروت من أجل بيان جمالياته الفنية تحديدا وأثره في تكوين الأثر الفني العام في النص الشعري المنجز.

وقد وازنت هذه الدراسة بين الديوانين من حيث تتبع المكان في النصوص الشعرية وفي دراسة النصوص ولم تفرق كما فعلت دراسات سابقة كثيرة في تركيز الجهد في الديوان الأول دون الثاني.

وقد قسمت الدراسة إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة. كان الأول من الفصول الخمسة تمهيديا، هدفه تجلية أركان عنوان الرسالة؛ أما الفصول التالية ـ من الثاني إلى الخامس ـ فقد درست على التوالي: المكان وعلاقته بالزمان، والمكان والحياة والموت، والمكان والمرأة، والمكان والاغتراب.

وقد خلصت الرسالة إلى نتائج أثبتها مركزة في الخاتمة وأجابت عن الأسئلة التي طرحتها في مقدمة الرسالة.

مقـــــدمة

يعد بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) رائدا من رواد الشعر الحـــديث، وقـــد تناولـــه الدارسون المعاصرون بطرق عدة، منها المباشرة بدراسة نتاجه كاملا أو جزئيا بدراســـة عمل من أعماله، ومنها غير المباشرة بعدم إغفاله عند دراســـة الـــشعر الحـــديث، ذلـــك لأمرين؛ الأول ريادته فيه، والثاني لعمق تجربته وثرائها؛ فدُرس السياب علـــى مـــستوى الحياة، أو الريادة، أو الشعر، وعلى الرغم من كثرة القراءات النقدية حوله، إلا أنه ـــ إلـــى الآن ـــ ما زال كنزا، يستحق من الدرس العلمي الدقيق أكثر مما نال؛ ذلك أنّ تجربته ثرة غنية، تتفتق من جوانبها عن رؤى إبداعية خالدة، كلما حُمِّلْتَ جانبا منها، رأيـــت ـــ مـــن خلال هذا الجانب ـــ جوانب أخرى تستحق الدرس والتمحيص، وما دراستنا هذه إلا دليـــل على صحة هذا المذهب فيه.

أما رحلته مع الشعر فلا يخفى أن النقاد قد قسموها إلى مرحلتين رئيستين، همـــا: مرحلـــة البواكير، وهي التي جُمعت متأخرا في المجلد الثاني من ديوانه، ومرحلة النـــضج، وهـــي التي جُمعت باكرا في المجلد الأول من ديوانه، ولا يخفى على النقاد والأكـــاديميين ممـــن تابعوا تجربته أنّ العناية النقدية قد انصبت على المجلد الأول الذي يمثل نـــضجه الفكـــري والإبداعي، خاصة أنه ارتبط؛ أي المجلد الأول، بتجديده، وارتباط اسمه فيه بالشعر الحر.

وقد اطلعت الباحثة على شعره فوجدت له احتفالا بالمكان واعتناء به، حتى لا يكاد المـــرء يجد قصيدة واحدة من قصائده تخلو من صوره وتشكيلاته، وكان الانطباع الباقي في ذهن الباحثة ـــ كلما فرغت من قراءة الديوان ـــ المكان السيابي وصوره، مما أقرَّ فـــي الـــنفس

رغبة جامحة في دراسة هذا الموضوع المسيطر على المتلقي أسلوبيا، والمبثوث في الديوان، وأثار لديه بعض الأسئلة حول الموضوع، من مثل:

- ما طبيعة التشكيل المكاني في النقد الأدبي؟
- ما غاية التشكيل المكاني عند السياب؟
- ما علاقة الزمان بالمكان عند السياب، وأيهما المسيطر على النص؟
- ما طبيعة الرموز في شعره وهل تدخلت السيطرة المكانية في حركة توظيفها؟
- ما مدى حضور الموت والحياة في تجربته وهل تدخل المكان لرسمهما؟
- ما علاقة المرأة بالمكان، وهل تحولت المرأة عنده إلى رمز مكاني؟
- ما أثر التغيير المكاني على البناء الشعري عند السياب، وهل ساهم المكان في غربته أو الحد منها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قامت الباحثة بالبحث في عدد من الدراسات التي تناولت شعر السياب أو المكان من جانب أو من آخر، فلم تعثر الباحثه على ما يشفي الغليل في الموضوع وخاصة أن اغلب الدراسات تناولت السياب كلا، أو قصيدة من قصائده بالتحليل وفق منهج من مناهج نظريات الأدب، وهذه الدراسات هي:

جماليات المكان في شعر السياب؛ لياسين النصير، صادر عن دار المدى للثقافة والنشر بدمشق ١٩٩٥، يقوم هذا البحث أساسا على تنزيل نظرية باشلار – في كتابه جماليات المكان الذي ترجمه إلى العربية غالب هلسا؛ لسلسلة كتاب "الأقلام" الصادرة عن دار الشؤون الثقافية ببغداد عام ١٩٨٠– على ديوان السياب ومما يؤخذ على هذا البحث أيضا اعتناؤه بالمجلد الأول من ديوان السياب دون الثاني البواكير بالإضافة إلى تركيزه العمل

في المطولات مثل أنشودة المطر وغريب على الخليج والمومس العمياء وهذه الثلاث جاءت في ديوان واحد من دواوين المجلد الخمسة.

بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره؛ لإحسان عباس، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة السادسة عام ١٩٩٢، وفي هذه الدراسة على قدمها إضاءات جليلة حول تاريخية السياب ونتاجه، مما يدخلها في باب دراسات تاريخ الأدب ولكنها قدمت بعض الدعم للباحثة في دراستها هذه مع إثبات ضعف التفات عباس للمكان فيها أو تركيزه عليه.

المدينة في الشعر العربي المعاصر؛ لمختار علي أبو غالي، الصادر عن سلسلة علم المعرفة ــ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، عام ١٩٩٥، إلا أن طبيعة هذا الدراسة لا تخدم سوى جزئية من جزئيات البحث وهي صورة المدينة بالإضافة إلى أنها لم تعتن بالسياب وحده، بل كانت تؤطر للموضوع عموما، وقد اعتنت ببعض قصائد السياب وخاصة المتأخر في ديواني أنشودة المطر وشناشيل ابنة الجلبي.

صورة المدينة في الشعر الحديث؛ لزهير محمود عبيدات، الصادر عن دار الكندي بإربد عام ٢٠٠٦، وهذه الدراسة لم تختلف عن سابقتها إلا في الترتيب والتبويب، ومعالجة بعض النصوص الجديدة، ولكنها لم تخرج عن دراسة بعض قصائده في ديواني أنشودة المطر وشناشيل ابنة الجلبي، مع تعريج على قصيدة أم البروم من ديوان المعبد الغريق، وهذه جميعا من القصائد المتأخرة للسياب.

جماليات المكان؛ لغاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، سالف الذكر وهذا الكتاب على عمقه إلا أنه يقدم رؤية خاصة تعكس تصور باشلار للشعرية في المكان ليس غير وهو غير كاف لدراسة المكان وتجلياته في الأدب ويقيد الدارس سلفا بقيود معجمية خاصة يمكن للمستزيد أن يراجع الفصل الأول من هذه الدراسة، فثمة تفصيل لا يتسع المقام هنا لعرضه.

ويتضح من ذاك أن الدراسات السابقة لم تقدم صورة شاملة للمكان وتجلياته في الأدب العربي عموما؛ إذ أنّ الدراسات جميعا التي اطلعت عليها الباحثة ركزت الجهد في أغلبها على جزئية من جزئيات المكان ممثلة بالقرية أو بالمدينة دون التركيز في تحولات المكان المتنوعة ومن درس المكان متخصصا لم يستطع أن يخرج من أثر تنظيرات باشلار مع التركيز على المجلد الأول الذي يمثل مرحلة النضج كما حدث مع النصير.

لذا تطلبت طبيعة موضوع الدراسة القيام بدراسة نتاج الشاعر كاملا ممثلا في مجلدي ديوانه البواكير والنضج من خلال الاستقراء الشامل لنصوصه الشعرية بهدف الكشف عن المكان فيهما وتجلية فهم أوضح حول أثره في تكوين الأثر الأدبي كاملا للسياب، ومراجعة الدراسات السابقة التي عنيت به من أجل تجنب التكرار من جهة والبناء عليها من جهة ثانية رغبة في تقديم الجديد.

وقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها تقسيم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة :

أما الفصل الأول فقد جاء عنوانه (تمهيد) حيث خصص للحديث في ركني عنوان الدراسة وهما السياب وديوانه والمكان في الأدب وقد راعينا الاختصار في التلخيص في

الجانبين الأولين السياب وديوانه ذلك لكثرة الدراسات العارضة للموضوع، ولم نستطع تجاوزهما؛ لأنهما ركنان من أركان العنوان. ثم عرجنا على المكان في النقد الأدبي وفصلنا فيه ثم عرضنا للدراسات السابقة في الموضوع جماليات المكان، وقد كانت الدراسات السابقة قليلة جدا.

أما الفصل الثاني فقد جاء عنوانه (المكان والحياة والموت في شعر السياب) حيث خصص هذا الفصل للحديث في الحياة والموت وعلاقتهما بالمكان من حيث التنظير الفلسفي العام من خلال مدخل الفصل ثم الحديث في الحياة والمكان وعلاقتهما بعضهما ببعض في المجلد الثاني البواكير، ثم وفي المجلد الأول، وكذلك فعلنا في الموت وعلاقته بالمكان، وركزنا النظر في رموز الحياة والموت .

أما الفصل الثالث فقد جاء عنوانه (علاقة المكان بالزمان في شعر السياب) حيث خصص هذا الفصل للحديث في الزمان والمكان من حيث التنظير الفلسفي العام من خلال مدخل الفصل ثم الحديث في الزمان والمكان وعلاقتهما بعضهما ببعض في المجلد الثاني البواكير ثم عرجنا في عنوان منفصل لدراسة علاقة الزمان والمكان بعضهما ببعض المجلد الأول والذي يمثل مرحلة النضج مع تركيز خاص على ديوان المعبد الغريق من أجل تركيز النظر ليس غير وقد كشف لنا هذا التدرج عن طبيعة الزمكان في شعر السياب في نهاية الفصل.

أما الفصل الرابع فقد جاء عنوانه (الصور المكانية للمرأة في شعر السياب) حيث خصص هذا الفصل ـــ بعد مدخله العام المؤصل لعلاقة السياب بالمرأة ضمن رؤية زمانية/ تاريخية لتساعد في تصور العنوان ـــ للحديث في وجود المرأة في المكان وأثرها فيه ثم كان عنوان فرعي حول غياب المرأة من المكان وأثره في الشاعر ثم كان الحديث في

تحولات المرأة من مؤثرة فيه إلى رمز مكاني خالص، وقاد هذا للحديث في فكرة حضور المرأة وغيابها ممثلا في شخصية الأم.

أما الفصل الخامس فقد جاء عنوانه (المكان والاغتراب في شعر السياب) حيث خصص بعد المدخل العام في الاغتراب وفلسفته، للحديث في بؤرة الاغتراب عند السياب وغربة السياب المكانية وموقفه من المدينة وقاد ذلك إلى الحديث في مقاومة السياب للاغتراب المكاني بتخيل أماكن أو الارتداد إلى أماكن غيرها، كما سيمر في الفصل.

أما المنهج الذي سارت عليه الدراسة فتمثل في الخطوات الآتية:

- قراءة النتاج الشعري للشاعر.
- رصد الشواهد الدالة على المكان في الدواوين (المجلدين الأول والثاني تحديدا).
- ترتيب الشواهد حسب علاقتها بالفصول المقترحة في خطة الرسالة.
- مراجعة النتاج النقدي المرتبط بالظواهر المكانية عند الشاعر وغيره.
- تحليل الشواهد الشعرية وتفسيرها وتعليلها.

وهكذا فإن المنهج قام بالدرجة الأولى على دراسة شعر السياب من ديوانه؛ مما يعني أن القضايا التي تناولها البحث جاءت مستندة إلى النصوص الشعرية مباشرة، ومستمدة من القراءة الفاحصة لها، وقد اقتضت الدراسة الإفادة من معطيات المناهج النقدية المختلفة حسب الحاجة مما يعني استخدام المنهج التكاملي في البحث.

وبعد فإن الباب ما زال مفتوحا للباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة السياب الإبداعية، فهناك جوانب تستحق الدراسة المنهجية لم تدرس بعد دراسة علمية ومن ذلك

على سبيل المثال معجمه الصرفي وإعادة ترتيب القصائد وفقا لسماتها الأسلوبية بعيدا عما هو في الهامش.

الفصل الأول

تمهيد

- بدر شاكر السياب
- تعريف بالديوان
- المكان في النقد

التــــــمهيـد

مدخل

يعتمد العمل الأدبي، تقنيات مهمة تلعب الدور الأساسي في بناء عالمه، وتتمثل هذه التقنيات -كما لا يخفى- في عناصر لا غنى للعمل الأدبي عنها، وعليه فإن هذه العناصر هي التي تشكل في نهاية المطاف ما أطلق عليه اسم المنظور (perspective) (١).

انصب الاهتمام لفترة زمنية، على دراسة المتون الأدبية انطلاقا من المنظور، فكانت المعالجة النقدية، تبعا لذلك، تأخذ بالمكونات جميعها على حد سواء، الشيء الذي كان يضفى على هذه الدراسات والأبحاث سمة الشمولية، وأحيانا تغليب وسيط تقني على حساب وسيط آخر (٢).

أوجدت الحداثة بتفكيك البنية التقليدية للنص صيغة جديدة لآلية البناء الفني، حيث عمد الباحثون، وبقصد، في دراستهم إلى التركيز على مكون بعينه من بين المكونات المؤسسة للخطاب، دون إغفالهم الترابط بين هذا المكون المنتقى كبؤرة، وجعل باقي المكونات

---

(١) نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي،١٩٨٧، ص ص ١٤٩-١٥٠.

(٢) انظر: أحمد طاهر حسنين، المكان في النحو العربي، مجلة عيون المقالات، عدد٨، ١٩٨٧، ص ٥.

المصاحبة حواشي للنص[1]. غير أن هذا المسعى لم يكن ليتأتى بلوغه إلا من خلال النبش الدقيق في ثنايا العمل الأدبي ذاته، ويجبرنا أحيانا ما يظهر على سطح النص أن نلتزم به عند الدراسة، وفي أحيان معينة يضعنا الكاتب نفسه أمام نوع من التركيز على هذا المكون أو ذاك، فنضطر للقيام بعملية التتبع لخطى هذا المكون/المحور داخل العمل الأدبي، ومن ثمة، نجد أنفسنا من خلاله أمام دلالات متولدة لا حصر لها، وهي تعكس الإحساس بما وراء النص وتجسده[2].

صحيح أنه يبقى في النفس أسئلة قائمة على الرغم كل هذه المداخلات المنطقية، من مثل: هل الانطلاق من عنصر واحد من عناصر الخطاب كاف لتقويم عمل أدبي إبداعي ما؟ وإلى أي مدى باستطاعة هذا المكون أن يعكس رؤية الكاتب، أو موقفه إزاء مختلف القضايا المطروحة في النص؟ وقبل هذا وذاك، كيف تتبدى علاقة المكان بالكائن البشري عموما خارج النص وداخله؟ وما هي نوعية هذه العلاقة؟ وكيف تتمظهر تصورات الإنسان لهذا المكان ككيان مادي، إذا سلمنا جدلا بالارتباط الوثيق بينهما؟

ستحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة أو مقاربتها من خلال تتبع المكان وتجلياته في شعر السياب، وقبل المضي قدما لا بد من تعريف بسيط بالشاعر محط الدرس وديوانه المدروس، ثم نعرج من بعد على مفهوم المكان عند المعتنين به للوصول إلى تصور عام واضح:

---

(١) انظر: نجيب العوفي، مرجع سابق، ص ص ١٤٩-١٥٠.

(٢) انظر: منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ١٩٨٤، ص ٢١.

بدر شاكر السياب (٢٤ كانون أول ١٩٢٦-١٩٦٤م)

نحاول في هذا العنوان أن نقرب صورة السياب من المتلقي لهذه الدراسة بإيجاز شديد واختصار يلقي ضوءا خافتا على الشاعر بحيث يشكل في المتلقي ظلالا نرغب أن يجليها من خلال البحث الذاتي والتنقيب.

فالسياب شاعر عراقي، ولد بقرية جيكور[١]، جنوب شرق البصرة. ويؤكد الباحث جمال الدين فالح الكيلاني، وهو باحث متخصص بالأنساب[٢]: " أن آل السياب في البصرة من قبيلة ربيعة العدنانية، وأن جدهم سيَّاب[٣] من أمراء ربيعة"، وهذا ما أكدته الروايات والمصادر التاريخية المتعلقة بالموضوع، وهذه الأسرة أنجبت العديد من رجال العلم والأدب والسياسة في تاريخ العراق الحديث.

درس السيَّاب الابتدائية في مدرسة باب سليمان في أبي الخصيب، ثم انتقل إلى مدرسة المحمودية، وتخرج فيها في الأول من تشرين الأول لعام ١٩٣٨م، ثم أكمل الثانوية في البصرة من عام ١٩٣٨م إلى عام ١٩٤٢م. ثم انتقل إلى بغداد فدخل دار المعلمين العالية من عام ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨م، والتحق بفرع اللغة العربية، ثم الإنجليزية، ومن خلال تلك الدراسة أتيحت له فرصة الاطلاع على الأدب الإنجليزي.

---

(١) **جيكور**: اسم مأخوذ من العبارة الفارسية (جوي كور) أي الجدول الأعمى.

(٢) **جمال الدين فالح الكيلاني**: باحث عراقي متخصص بالدراسات التاريخية، وعضو اتحاد المؤرخين العرب، وعضو الهيئة العربية لكتابة تاريخ الأنساب،نقلا عن: **http://www.marefa.org/index.php**.

(٣) كلمة سياب بتشديدها بضم السين أو فتحها: اسم يطلق على البلح أو البسر الأخضر. لكن قصة تروى في العائلة تزعم أنه دعي بهذا الاسم لأنه فقد جميع أقربائه، وترك (سيب) وحيدا. وهي تلفظ سياب في اللهجة المحلية بتسكين السين.

اتسم شعر السياب في الفترة الأولى بالرومانسية[١]، وبدا تأثره بجيل علي محمود طه من خلال تشكيل القصيدة العمودية، وتنويع القافية. ومنذ ١٩٤٧م انساق وراء السياسة، وبدا ذلك واضحا في ديوانه أعاصير، الذي حافظ فيه السياب على الشكل العمودي، وظهر فيه اهتمامه بقضايا الإنسانية.

تواصل النَّفَسُ الاجتماعي-الإنساني عند السياب متأثرا بثقافته الإنجليزية، وخاصة بـــالشاعر ت. س. إليوت (T.S.Eliot) في ديوان أزهار وأساطير، وظهرت محاولاته الأولى في الشعر الحر فيه؛ إذ ذهبت فئة من النقاد إلى أن قصيدته "هل كان حبا"[٢] هي أول نص في الشكل الجديد للشعر العربي.

وما زال الجدل قائما حتى الآن بخصوص الريادة بينه وبين نازك الملائكة من جهة، وبينهما وبين شاذل طاقه والبياتي، من جهة ثانية.

وفي أول الخمسينات لم يعد يظهر في شعر السياب سوى هذا النمط الجديد (الشعر الحر)، واتخذ المطولات الشعرية وسيلة للكتابة، فكانت: "الأسلحة والأطفال"، و"المومس العمياء"، و"حفار القبور"، و"سفر أيوب".. وفيها تلتقي القضايا الاجتماعية بالشعر الذاتي.

---

(١) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد الأول، ، ناجي علوش، المقدمة.

(٢) بدر شاكر السياب، أزهار وأعاصير، هل كان حبا، م١، ص١٠١.

ومع بداية الستينات نشر السياب ديوانه "أنشودة المطر" الذي انتزع به الاعتراف نهائيا للشعر الحر من القراء النقاد، وصار هو الشكل الأكثر ملائمة لشعراء الأجيال الصاعدة، وأخذ السياب موقع الريادة بفضل تدفقه الشعري، وتمكنه من جميع الأغراض، وكذلك للنفس الأسطوري، الذي أدخله على الشعر العربي، بإيقاظ أساطير: بابل، واليونان القديمة، كما صنع رموزا خاصة بشعره، مثل: المطر، تموز، عشتار، جيكور، قريته التي خلدها.

تخللت سنوات الشهرة صراعات السياب مع المرض، ولكن لم تنقص طاقته الشعرية، وبدأت ملامح جديدة تظهر في شعره، وتغيرت رموزه من: تموز، والمطر.. في "أنشودة المطر" إلى السراب والمراثي في مجموعته "المعبد الغريق".

وأخيرا توغل السياب في ذكرياته الخاصة، وصار شعره ملتصقا بسيرته الذاتية، في: "منزل الأقنان"، و"شناشيل ابنة الجلبي".

سافر السياب في الفترة الأخيرة من حياته كثيرا طلبا للعلاج، ولحضور بعض المؤتمرات الأدبية، وكتب في أثناء هذه الرحلات بوفرة، ربما لإحساسه الدفين باقتراب النهاية.

توفي السياب بالمستشفى الأميري في الكويت في شهر كانون الأول في الرابع والعشرين منه عام ١٩٦٤م ، عن عمر يناهز الثامنة والثلاثين، ونقل جثمانه من الكويت إلى البصرة، ودفن في مقبرة الحسن البصري في الزبير.

وقد تجمعت له مجموعة من الدواوين الشعرية بعضها نشر في حياته وبعضها جمع نشر بعد موته. والملاحظ أن بعض القصائد اشتهرت له، وأخذ أغلبها أسماء دواوينه ومنها:

- أزهار ذابلة ١٩٤٧م.
- أعاصير ١٩٤٨م.
- أزهار وأساطير ١٩٥٠م.
- فجر السلام ١٩٥١م.
- أنشودة المطر ١٩٦٠م.
- المعبد الغريق ١٩٦٢م.
- منزل الأقنان ١٩٦٣م.
- شناشيل ابنة الجلبي ١٩٦٤م.

جمعت دار العودة ديوان بدر شاكر السياب عام ١٩٧١م، وقدم له ناجي علوش. وللسياب من الكتب غير ديوانه هذا هو مختارات من الشعر العالمي الحديث، ومختارات من الأدب البصري الحديث. وله مجموعة مقالات سياسية سماها "كنت شيوعيا"[(١)].

---

(١) نقلا عن:http://www.jehat.com/ar/sayab/index.htm وقد نقلها الموقع عن المراجع الآتية: إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره. ناجي علوش مقدمته لديوان بدر شاكر السياب، عيسى بلاطة ، بدر شاكر السياب حياته وشعره،دار النهار، بيروت،١٩٧١ . محمود العبطة، بدر شاكر السياب، والحركة الشعرية في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥، جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر – الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد– أبو ظبي – الإمارات. الخميس ٢٦ ديسمبر ١٩٩٦

ديوان الشاعر

يقع ديوان الشاعر الكبير بدر شاكر السياب في مجلدين ضخمين من القطع الصغير صادر عن دار العودة، بيروت.

وقد صدر المجلد الأول عام ١٩٧١م، ويقع في(٧٢٣) صفحة، وقد قدم له ناجي علوش بمقدمة تحت عنوان: بدر شاكر السياب. عرَّفت بالشاعر تعريفا أدبيا مفصلا وبمراحله الفنية. وتقع هذه الدراسة التقديمية في (٦٣) صفحة من ذات القطع الصغير، وهي غير داخلة في ترقيم صفحات المجلد، ونظرا لكون الدراسة غير مفهرسة على أهميتها، فيحسن تعريف المتلقي بفهرسها، حيث تحتوي العناوين الآتية:

- مدخل.
- بدر والقصيدة الحديثة.
- بدر الرومانسي.
- بدر الواقعي.
- بدر التموزي.
- العودة إلى الذات.
- شعر بدر.

صدر المجلد الثاني عن الدار نفسها بعد ثلاثة أعوام من صدور المجلد الأول؛ أي في عام ١٩٧٤م. ويقع هذا المجلد في (٥٩١) صفحة، وقد قدم له أيضا ناجي علوش بمقدمة تحت

عنوان: بدر شاكر السياب سيرة شخصية، وتقع هذه الدراسة التقديمية للمجلد الثاني في (٨٥) صفحة من ذات القطع الصغير، وكانت داخلة في ترقيم صفحات المجلد، بمعنى أن جسم المجلد الثاني تشكل في (٥٠٦) صفحات فعليا؛ أي بما يقل عن المجلد الأول بـ (٢١٨) صفحة، وقد حوت المقدمة الموضوعات الآتية:

- مدخل.
- عودة إلى أول القصة.
- طفل جديد.
- الصبا والشباب.
- الانتقال إلى بغداد.
- سنوات العمل والتشرد.
- أسفار مع المرض والعذاب.
- المراجع.

أضف إلى هذا الكلام، المقدمة الإضافية لديوان فجر السلام، والتي شغلت الحيز من صفحة (٢١١) إلى صفحة (٢٤٠) أي واقعة في (٢٩) صفحة، وهذا يقلص المجلد إلى (٤٧٧) صفحة فقط، فلربما كانت إرادة دار النشر المقاربة بين حجم المجلدين هي التي شكلت المجلد الثاني بهذه الصورة .

يعدّ المجلد الثاني هو الأقدم تاريخيا حيث احتوى القصائد الأولى من حياة السياب الشعرية، فترتيب المجلدين كان عكسيا، حيث احتوى المجلد الثاني على الدواوين الآتية:

- البواكير.
- فجر السلام.
- قيثارة الريح.
- أعاصير.
- الهدايا.

في حين احتوى المجلد الأول على الدواوين الآتية:

- أزهار وأساطير.
- المعبد الغريق.
- منزل الأقنان.
- أنشودة المطر.
- شناشيل ابنة الجلبي.

الملاحظ عموما أن الدواوين تذكر تواريخ الكتابة، لكنها لا تلتزم بهذا المنهج في كثير من الأحيان، وتكون في بعض الأحيان غير منطقية، كما يلاحظ أنّ العناية بتواريخ القصائد القديمة أكبر من العناية بتواريخ القصائد المحدثة؛ وكأن للأمر علاقة بإثبات سبق السياب في كتابة الشعر الحر، وليس الأمر مدار بحث في هذه الدراسة.

يأمل البحث أن يكون ألقى ضوءا ولو خافتا على المجموعات الشعرية التي ستكون مدار البحث في هذه الدارسة.

المكان في النقد:

شكل المكان ولا يزال، في حياة الإنسان علامة مضيئة تجعله يميز فيما بين الأشياء المادية التي تظهر على مستوى الملاحظة المباشرة، ومن هنا كان للمكان في مسيرة أي إنسان " قيمته الكبرى ورمزيته التي تشده إلى الأرض...فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه، وبعد المهد تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والشارع والمدرسة والنادي ، بل في البحر والجو أيضا في مواضع مكانية لا حصر لها، قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها"(١).

يتبين، من خلال هذا الالتصاق الحميم بين الإنسان والمكان، مدى الدور المهم الذي يقدمه المكان، بمختلف تجلياته في بلورة مفاهيم لدى البشر ومنظومات ذهنية، وتتشكل هذه المفاهيم – على حسب يوري لوتمان– نتيجة محاولة الإنسان لتجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات، وإخضاعه العلاقات الإنسانية، والنظم، لإحداثيات المكان، ثم إضفاؤه عليها، – عن طريق اللغة – على المنظومات الذهنية، فمن بين هذه المفاهيم نجد: عال/منخفض– قريب/بعيد– سهل/ممتنع– يسار/يمين– مفتوح/مغلق– مفهوم/غامض– ... الخ(٢).

---

(١)أحمد طاهر حسنين، المكان في النحو العربي، مجلة عيون المقالات، عدد٨، ١٩٨٧، ص ص:٥-٦.

(٢) انظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ٢٥.

عالج يوري لوتمان المكان ودلالاته في كتابه "بناء العمل الفني" (١). وقد انطلق " في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مؤداها أن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق، وبالإضافة إلى اللغة فقد أبدعت الثقافة البشرية أنظمة وأنساقاً أكثر تعقيداً، قد تستخدم بعضها اللغة الطبيعية مادة لها (الأدب، الأديان، الفلسفة.. الخ)، وقد تستخدم بعضها مواد أخرى (الصورة في المقام الأول)، ولكنها تستعين بنظام اللغة وطرائق تشكيلها. وقد اهتم لوتمان اهتماماً بالغاً بالفنون بوصفها أنظمة منمذجة، أنظمة تخلق أنساقاً دلالية، ونظر لوتمان في إطار التحدث في المكان الفني إلى العمل الفني نظرة خاصة: فالعمل الفني مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية أو التمثال أو القصيدة أو الرواية)، فمن جانب يشغل العمل الفني حيزاً معيناً في الكون الفسيح، ولكنه من جانب آخر، وهذه هي خاصيته الجوهرية، يمثل في هذا الحيز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل هي العالم اللامتناهي. ويتم هذا التمثيل من خلال مجموعة من القواعد المتفق عليها ضمناً، هي التقاليد الفنية، وهذه القواعد هي أساس النظام المنمذج. فنجد مثلاً — أن قوانين المنظور في الرسم تمكن الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذي الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط.. فاللامتناهي يصبح عند معظم الناس مكاناً متسعاً جداً، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات مكانية محسوسة"(٢).

وإذا ما سايرنا هذا العنصر حتى النهاية، بحكم تأثيره في الإنسان، نجده يتخذ أبعادا ودلالات خاصة تتباين بتباين الشخصية البشرية، وما تضفيه من قيمة على المساحة المكانية التي

---

(١) سيزا قاسم دراز، بناء الرواية"، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥/ ص: ١٠٢ وما بعدها؛ ترجم كتاب لوتمان إلى الفرنسية عام ١٩٧٦، وقد قامت دراز بتعريب الفصل المتعلق بـ"مشكلة المكان الفني"، في كتابها من كتاب لوتمان المترجم".

(٢) انظر: جماليات المكان، مجلة عيون المقالات، عدد من المؤلفين، الدار البيضاء ١٩٨٨، ص٦٤-٦٥.

تقطنها، ومن ثمة نحصل على تمظهرات مكانية مختلفة تصنف في: أمكنة ضيقة وأخرى متسعة/ أمكنة فردية وأخرى جماعية/ أمكنة مرغوبة وأخرى مرفوضة/ ..إلخ. [١] وهذا التنوع المكاني ما هو إلا إفراز مبدئي لمجموع التصورات التي يحملها الإنسان عن العوالم الفيزيقية والميتافيزيقية على السواء. ويمكن القول، تأسيسا على ما سبق، إن هوية المكان تمثل في النهاية جزءا من هوية الإنسان.

السؤال المتبادر إلى الذهن الآن، ماذا عن المكان داخل العمل الفني؟ كيف تبدو تضاريسه؟ هل هو صورة مماثلة لما في الواقع أم يجاوزه فيتحول إلى رمز ودلالة؟

عُرف المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، وعدّت إحدى الوحدات التقليدية الثلاث[٢]، ولطالما كانت هذه الوحدات مثار جدل في تحقق العمل الأدبي والفني في المسرح بالدرجة الأولى[٣]، ولم يتجاوزها منظرو الأدب في العصر الحديث، بل صارت ركيزة من ركائز الرؤية وجمالياتها في النظرية الأدبية الحديثة.

أثر تعريب كتاب باشلار في انتشار مفهوم المكان وجمالياته في النقد الأدبي العربي الحديث فقد صار مفهوم "جمالية المكان" واضحاً في النقد الأدبي العربي الحديث بتأثير المناهج النقدية الحديثة وتعريبها واشتغال المترجمين على هذا المفهوم، بوصفهم مشتغلين على تنظيره وتطبيقاته في الوقت نفسه، وفي مقدمتهم غالب هلسا، ولنا بعض الملاحظات التي تمنعنا من

---

(١)منصور نعمان الديليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي، ١٩٩٩، ص ١٠.

(٢) المقصود هنا: الزمان والمكان والشخوص.

(٣)منصور نعمان الديليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي، ١٩٩٩، ص ١١.

تبني هذا الكتاب كاملا مع عدم إنكارنا لجودته في بابه. نظرا لكـون هـذا البحـث لا يتبنـى أطروحة باشلار بالكامل وله ملاحظات عليها، وكي لا يفهم القارئ أننا أغفلنا جهده تجنيا، وقد أظهره الآخرون، نود أن نقدم بعض الملاحظات على هذا الكتاب، وذلك على النحو الآتي:

أ. تكاد تكون الدراسات المعتنية بالمكان في السياق الأدبي مستندة بالكليـة إلـى مقاربة غاستون باشلار ولا تخرج عنها سواء في الجهود المبذولـة علـى مستوى الرواية أو الشعر أو المسرح وحتى في الفنون التـشكيلية عمومـا وأخص بالذكر هنا المقاربات العربية في النقد الأدبي المكاني.

ب. يعتور هذا الفعل الثقافي مجموعة من المشكلات أولها مدى اقتراب غالـب هلسا مترجما من روح النص الأصلي في لغته، إذ عنوان النص الأصـلي هـو: "The Poetics of Space : The Classic Look at How We Experience Intimate Places " وعنوان الكتاب المترجم " جماليـات المكان" والمعنى: هل ترجم هلسا الكتاب أم تـرجم فهمـه الخـاص عـن الكتاب؟. وقد أكدت الدراسات الحديثة أنّ : "المترجم خـائن" أو بعبـارتهم: "The translator, is traitor".

ج. وثاني هذه المشكلات أنه إذا كان هلسا مترجما صادقا علـى غيـر عـادة المترجمين، وأفترض أنّ المترجم صادق "Translator, is honest" فهـل كان المتلقي لترجمته فقيها لرسالتها؟ ولم يفهمها هو الآخر حـسب نظريـة المحاكاة: صورة منسوخة أو ممسوخة عن الأصل.

د. ربما تكفي هاتان المشكلتان للدارس كي ينظر بعين الحذر لكل المقاربات النقدية العربية في موضوع المكان وشاعريته؛ ذلك أنها اتكأت بالكلية على هذا الكتاب.

ه. نرى أنَّ الدراسات التي حاولت التأثيث النقدي الكامل لمقاربتها على هذا الكتاب لا بل على ترجمته، قد وقعت في أخطاء، أهمها: الانتقائية في اختيار النصوص المعتمدة للدراسة،= =ولا أدل على ذلك من مقاربة ياسين النصير في كتابه جماليات المكان في شعر السياب، حيث ألغى البواكير، بل المجلد الثاني من الديوان من دراسته، وعده لا يعبر عن حس مكاني عند الشاعر، في حين أن المجلد الملغى زاخر بالتجليات المكانية، بل تكاد تكون بعض القصائد مكانية بالكامل، وما ذلك إلا لأنها لا تتأول ضمن المنهج النموذجي الذي يقدمه هلسا/ باشلار.

و. ركز باشلار فكرة في أذهان متلقيه مشابهة لتلك التي قدمها ينج في علم النفس التي تحفل باللاوعي الجمعي ومثّلها في المعرفة المكانية قبل التاريخ والزمان. وغاية باشلار أن يتجاوز التحليل النفسي إلى وصف ظاهراتي قائم على فرضين غير موثوقي الصحة وهما أنّ الشاعر حالم يقظ وأن المكان سابق للزمان.

ز. كان باشلار يبحث عن السمات المميزة للصورة المكانية من خلال الاتكاء على التبادر في التلقي أو "الطزاجة" على حد تعبيره، والتي تثير في المتلقي ذات السمة التي صورها الشاعر فتنقله كما نقلت الشاعر، من قبل، إلى البكارة أو "الطفولة الإنسانية" على حد تعبيره أيضا.

ح. وقد كان باشلار في مقاربته تلك، يقدم دروسا في تأويل الأحـــلام (أحـــلام اليقظة) مثله مثل العرافين والكهنة تماما عندما يؤولون أحلام المنام، ولكنه لم يراع خصوصية الرائي كما يفعلون هم، فهو أي باشـــلار انغمـــس فـــي التأويل خطوة إضافية عما يفعلون؛ فأولَ الأحلام جميعها للأشخاص جميعـــا (الشعراء) بذات الطريقة، ولو آمنا معه بوحدة المصدر الأصـــلي (الـــوعي الجمعي) اللا زماني، فإننا نبقى واجمين أمام أثر التجربة الخاصة في الحيز الزماني – المكاني، إلا إذا اعتبرنا أنّ الشعراء يعيشون ماضيهم فقـــط، دون حاضرهم، أو حاضرنا.

ط. يمكن للمتتبع الجاد أن يصمم معجما في تأويل كتابات الشعراء مستندا إلـــى كتاب باشلار تماما مثل كتب تفسير الأحلام؛ فيستطيع من خلالها أن يـــؤول المقاطع المكانية في شعر= شاعر عاش في القرن الحادي والعشرين، بذات الطريقة التي يؤول فيها مقطعا مكانيا في معلقة من معلقات الشعر الجاهلي.

ي. ركزنا القول في الفقرة السابقة في المقطعية عن قصد؛ لأن باشلار لم يقـــدم شيئا في تأويل النص الشعري أو النثري كاملا، بل ركز جهده على جزئيـــة المكان البارزة في بعض النصوص بصورة مقطعية، قد لا تتجاوز الـــسطر أو السطرين من مبنى القصيدة كاملا؛ لذا فهو، ومن حذا حـــذوه، عـــاجزان تماما عن تأويل الظاهرة الشعرية في نص أدبي كامل.

يلاحظ أن مفهوم المكان بدأ يتأصل في النقد الأدبي العربي الحديث في الرواية تحديدا مجاوزا لمجرد التعريف، وخائضا في عمليات التنظير والتطبيق، بما يسهم في تحقق الهوية ولا ســـيما

إثراء الخصوصيات الثقافية والمحلية والبيئية التي تستند إلى المكان في تشكلاتها الجمالية والمعرفية؛ إلا أن هذا الإجراء في الرواية وعلى ألسنة منظريها[١]يعد متأخرا جدا وهو في الوقت ذاته في طور البدايات ونحن نعلم أنّ المكان ركن أصيل وعنصر بارز من عناصر نظرية الرواية مما يشير إلى أنّ دراسة المكان في الشعر ما زالت في طور المخاض لا الولادة والتنظير لا التطبيق ولا أدل على ذلك من كتاب حبيب مونسي الذي تخصص في فلسفة المكان أي المكان المطلق من غير سياق تطبيقي كامل وكذلك دراسة سعيد محمد فيومي " فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي" أما دراسة أمل بنت سالم رشيد العميري " المكان في الشعر الأندلسي" فركزت على المكان الواقعي وتشكيلاته ووصفه وهي أشبه بالاستقراء التاريخي للمكان. أما دراسة فتحية كحلوش " بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري فلم أعثر على مادتها.

صار لمصطلح المكان تعدد مفاهيم في الممارسة النقدية إضاءة لمنظورات استخدامه من المكان أو بناء المكان إلى الزمكانية ثم الفضاء (الحيز)، وغالباً ما تتداخل هذه المفاهيم في الرؤية النقدية لقضايا المكان؛ لأن "الاجتهادات النظرية الخاصة بشعرية المكان (أو جماليته لدى باحثين ونقاد ومترجمين آخرين) لم ترسّخ إجراءات واضحة محددة يستطيع الناقد الاستناد إليها في أثناء تحليله بناء المكان، ومن ثم كانت هناك اجتهادات تطبيقية عدة، منها ما تحدد أنواع المكان وأبعاده. وقد اقترنت الأنواع والأبعاد لدى النقاد بصفات معينة، فكان هناك مكان موضوعي ومفترض ومجازي وهندسي ومعاد وتجربة معيشة وجاذب وطارد وأليف، وهناك أيضاً مكان

---

(١)انظر: عبدالله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م٢٧، عدد ١، ٢٠٠٥ .

ذو بعد واحد، وآخر متعدد الأبعاد، وثالث تاريخي أو نفسي أو واقعي أو تعبيري أو ذاتي، ولا تخرج هذه الأنواع والأبعاد عن أن تكون صفات للأمكنة، يمكن اجتماعها كلها في عمل أدبي واحد من غير أن يعين هذا الاجتماع على تحليل بناء المكان في هذا العمل، ذلك أن جمالية المكان لا تتجسد بتسمية الأمكنة النصية وتحديد أبعادها وإطلاق صفات مفردة عليها، بل تتجسّد بوساطة الطريقة الفنية التي تقدم أمكنة مرتبطة بالحوادث والشخصيات والمنظورات، قادرة على تشييد فضاء نصي نابض بالحركة والحياة والدلالة"(١).

إن " تحليل المكان في العمل الأدبي يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء النصي فيها؛ لأنّ الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من المكان، فهو أمكنة النص كلّه، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن اقتصر العمل على مكان واحد وبدا ظاهره مغلقاً عليه وحده، ولكن التدقيق فيه يدلّ على أنه يمكن التمييز بين فضاء مركزي وفضاءات فرعية تشكّل شبكة علاقات متداخلة معقدة"(٢).

يمكن لبحث ما أن يكون أكثر جدوى إذا قارب بين المكان الأدبي والفضاء النصي، بمقارنة بين أماكن النصوص المختلفة في عمل أدبي واحد؛ لأن صور المكان كثيرة في أي عمل أدبي، ولكن هل يمكن أن تشكل فضاءً نصيا ليشكل المنظور الكلي للعمل(٣).

---

(١) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠-١٩٩٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥، ص ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) سمر روحي الفيصل، المرجع نفسه، ص٢٥٦.

(٣) سمر روحي الفيصل، المرجع نفسه، ص٢٨٥.

إن التركيز في ارتباط المكان الأدبي بالوصف باعتباره محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والوصف أنواع: نوع تفصيلي ونوع انتقائي"[١]. على اعتبار أن وسيلة إدراك المكان هي الإحساس، و"يحضر في العمل الأدبي عن طريق استعراض التجليات المكانية المختلفة ووصفها.. " [٢].

وبما أن أنواع المكان تتداخل وتتحول داخل الفضاء النصي وربما داخل النص الواحد، فيصبح ما هو أليف منها معادياً، أو ما هو معاد أليفاً، فإن دراسة أسباب هذه التداخلات أو التحولات أكثر جدوى من مجرد التقسيم وقد تنبه لهذا شجاع مسلم العاني فقال:"إلا أن تقسيم المكان إلى هذه الأنواع يخضع لهيمنة العنصر السائد فيه. وهو تقسيم اضطررنا إليه بغية تسهيل دراسة المكان"[٣].

كثرة الدراسات التي تعالج المكان في الرواية العربية ولكنها قلت وندرت في الدراسات التي تعالج الشعر وربما مآل ذلك إلى أن المكان عنصر من عناصر الرواية الأساسية ضمن نظريتها.

يمكن تقديم خلاصة في النقاط الآتية لتوضيح الدراسات السابقة وأهميتهما للدارسة الحالية، كما يلي:

---

(١) سعيد الحنصالي، بداية ونهاية: قراءة وتحليل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٥، ص٥٠.

(٢) محمد الحسن ولد محمد المصطفى، الرواية العربية الموريتانية: مقارنة للبنية والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص١٠٠.

(٣) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق: الوصف وبناء المكان، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤، ص١٥٦.

أ. أبرز ملاحظة ختامية على الدراسات المعروضة أن الدراسات السابقة لدراستنا كانت على محورين، الأول ـ وهو الأعم الأغلب ـ كان المكان في الرواية وقد عني بالمكان العنصر المكون في نظرية الرواية وليس المكان الشاعري فيها، أي لم تعن بالمكان الشاعري أو أثر المكان المتكون في النص على البنية الشعرية أو التأثيرية في النص. والثاني كان في المكان في الشعر وأغلب الدراسات التي فيه كانت تنظر لفهم طبيعة المكان من حيث هو مكان فهي دراسات في فلسفة المكان على حسب عناوينها يستثنى منها دراسة النصير جماليات المكان في شعر السياب التي تعد من وجهة نظر الباحثة دراسة ذاتية لا موضوعية ولا تعكس الفهم الأكاديمي لجماليات المكان، وهي انتقائية، وتميل إلى شرح الصور المكانية، أكثر من تأويل جمالياتها.

ب. الدراسات المكانية جميعها حملت طابعين أساسيين هما: الطابع التجريبي مؤطرا بالتنظرات الغربية وخاصة مقاربة باشلار في كتابه شعرية المكان. والطابع الانتقائي في اختيار ما يناسب النظرية من أماكن.

ج. بروز محاولات عند أغلب النقاد العرب لتجاوز التنظير بإيجاد خصوصية ذاتية في فهم المكان إلا أنهم لم يستطيعوا تجاوز مقولات باشلار الرئيسة ممثلة في الداخل والألفة، والخارج والمعادي، في حين كانت تنظيرات بعضهم نوعا من الميتا- قص بإعادة توصيف المكان النصي دون تقديم تصور فني

واضح، وكانت قراءات بعضهم على ما ظهر في اقتباسات من مقارباتهم نصوصا إنشائية خالية من المنهجية العلمية.

د. تتكشف معضلة المكان في شكلها المعقد، حينما يلامس التفسير والتأويل تخوما يكون فيها المعنى أكثر ارتباطا بالمكان وإيحاءاته، وكأن المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلاّ إذا استرفد المكان، واستخلص منه محمولاته الدلالية؛ فإذا اقتصر التأويل على المعطيات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية مثلا، فإنّ صنيعه ذاك يظل ناقصا، مهما كانت درجة العمق والإجادة في خطابه. بل إنّ التأويل الذي يكتفي بذلك النزر القليل من الفحص، تأويل ناقص. لا يمكن أن يصل إلى عمق النص أبدا، مادامت المعطيات نفسها لا تؤسس قاعدة علمية، إلاّ إذا أخذت حظها من الارتباط التشعّبي الذي يشدها إلى المكان. يقول مونسي: "إننا عندما نقلِّب مباحث الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، نتأكد من الحضور الطاغي للمكان. بل قد نجد المقابلة التالية: الإنسان/ المكان في كل سطر نقرأه، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية: شخصية، وفردا، ووجودا، وهوية، وفكرة.. وتلك حقيقة لم نجد لها في الدرس الأدبي إلاّ حضورا باهتا.." (١).

---

(١) حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠١م ، ص ٧- ٨.

تبقى ملاحظة أخيرة تأكيدية وتوضيحية في آن معا وهي أن كثرة الدراسات السابقة في المكان ونقده جاءت في الرواية، وليس في الشعر؛ وربما كان عائدا لطبيعة الرواية التي من أبرز عناصرها المكان فهو عنصر بارز وواضح فيها، ولكن الشعر يأتي المكان فيه مختلطا بل متماهيا في الفكرة والعاطفة والبناء الفني العام لذا يصعب درسه. كما أن الدراسات التي جاءت في الرواية عليها من المآخذ الكثير أبرزها ملاحظات سمر الفيصل وشجاع العاني المذكورة سابقا.

الفصل الثاني

- مدخل
- مكان الحياة عند السياب في البواكير
- مكان الموت عند السياب في البواكير
- المكان وفلسفة الموت والحياة عند السياب
- الرمزية المكانية للموت والحياة عند السياب

الصور المكانية للحياة والموت في شعر السياب

مدخل:

إنّ خوض مأساة المرض أو الموت تولّد العبقرية من خلال موازنة جديّة "تتمثّل في العلاقات الصعبة والمتوترة بين الحياة والفكر، فالصحة حياة الأعضاء الصامتة، كما يقول البروفسور لوريش، تتيح الانفصال بين الفكر بوساطة التلهية. والإنسان السليم هو ذلك الذي يحيد عن جسده دون أن يعلم، ويتجه إلى الحياة بصفة بسيطة؛ ليتمتع بمباهجها بسذاجة، يتجاهل سرها المأتمي والمقدس"(١) .

(١) أبو بكر العيادي، أمراض الأدب القاتلة، الموسوعة الصغيرة ٣٥٩، بغداد، ط١، ١٩٩٠م، ص٩٦. نقلا عن سهام جبار، دراسة في ديوان الشاعرة، سنية صالح، ذكر الورد، موقع ديوان العرب، www.diwanalarab.com.

أما المرض فيوفر فرصة الإمساك بلحظة المواجهة "لقد تفرّس الفكر في الموت، وظل في حضرته. فالحياة يمكن أن تكون عملاً بطيئاً ينجزه الموت"[1].

ورغم أن السياب كان مسكونا بالموت قبل المرض، فإننا نرى أن شعره المتأخر يقف في مواجهة الموت ممثلاً لنوع من معانقة الكتابة بوصفها حلاً أو منفذاً يتعايش فيه مع الحياة أو يتكيف فيه مع الموت. فالعدو المستفحل في جسد الشاعر يواجهه بالشعر، فتتجلى المعاناة بكيفية رمزية يتداخل فيها واقع الجسد في صراعه مع المجاز الشعري في توتره ودرامية صوره، في صيرورة وتفاعل توحد بين الجسد والروح بحيث يمكن القول: "إن الجسد ليس المغاير للروح، ليس هو مختلفاً عنها أو منفصلاً منها أو غيرها. إنه هي، وهي هو: إنهما واحد"[2].

وقد ذهبت التأملات الفلسفية إلى مقاربات شتى، في الشعور بالموت في محاولة لفهمه أو رفضه أو الاستسلام له وغالبا ما يتم ذلك في محاولات للتحايل عليه، ونظرا لكثرة تأمل الأدباء في الموت، يمكن حصر زوايا تناولهم له بطرق مختلفة نذكر منها:

---

(١) أبو بكر العيادي، المرجع السابق ، ص١٠١.

(٢) علي زيعور، تأويل لغة الجسد داخل اللا وعي الثقافي العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد (٤٥٥٥)، ١٩٨٨، ص٨٦.

أ) أنّ شعراء الرومانسية قد نظروا إلى الموت من زاوية الطبيعة حيث عدّ غوته الموت "حيلةَ الطبيعة لضمان المزيد من وفرة الحياة"[1]، ونجد عند السياب في بواكير قصائده ما يحمل هذا المخرج الرومانسي الخالص.

ب) أما الشعراء الرمزيون فوجدوا في فلسفة هادجير، والوجوديين عامة، تعريفاً للموت بأنه نمط من الوجود الإنساني وما يتعلق بذلك من معاني الاغتراب، وعليه فقد رأى الشاعر الرمزي المتأثر بهادجير "فؤاد رفقة" أنّ ثمة طرائق لمقاومة الموت منها: الأمل، والحب، والكلمة الشعرية، والأخيرة هي الأكثر أساسية بين الطرائق؛ لأنها منبعه الأساسي، بل إنّ الوجود الشعري هو المناوئ الحقيقي للموت[2]، مؤكداً من تجليّات هذه الطرائق دور الحب الأمومي في نشر عالم مضيء بين الظلمة والمجهول[3]، وسنلمس ذلك بقوة في شعر السياب المتأخر حين بعث أمه في قصائد كأداة لقبول الموت أو مقاومته.

ج) وهناك زوايا أخرى ومنطلقات يهتم بها الرمزيون تتمثل في توغل في معانٍ ميثولوجية تجد صداها في طرائق القدماء من الأمم في مواجهة الموت:

---

(١) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة٧٦، الكويت، ١٩٨٤، ص٢٣٥.

(٢) انظر: فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٣م، ص٢٧. وانظر أيضاً: استشهاد رفقة بقول ريلكه في الردّ على شاعر شاب يستشيره "إذا وصلت إلى نقطة تفضيل الانتحار أو الموت على عدم الكتابة، وقتها تكون شاعرا" كأنه يقول له: الكلمة شعري..

(٣) فؤاد رفقة، المرجع نفسه، ص٤٤.

مواجهة جلجامش وإيمانه باللاموت، تأملات البابليين والآشوريين في الموت بوصفه النهاية المطلقة للحياة، أو هبوط الروح إلى العالم السفلي لتقيم هناك إلى الأبد، كما اعتقد قدماء اليونان بأن الموتى يصبحون أشباحاً تهيم بضياع في العالم السفلي، وفي هذا وجد الإغريق مثلاً أعلى للموقف البطولي[١]، وهذا ما طبع الحضارة الأوروبية بطابع ميثولوجي خاص، ونجد عند السياب إشاراتٍ إلى هذا العالم أيضا في قصائده المتأخرة، ولاحظ النص الآتي:

هو الموت و العالم الأسفل

هو المستحيل الذي يذهل

تمثّلت عينيك يا حفرتين

تطلان سخراً على العالم

على ضفة الموت بوّابتين

تلوحان للقادم[٢]

د) نجد ــ بالإضافة إلى هذا الاتجاه الوثني، المرتبط بالمثولوجيا عند الرمزيين؛ من خلال الإكثار من الحديث عن العالم السفلي؛ فالديانات السماوية جميعا، لا تؤمن بالعالم السفلي، ولكن الوثنيين آمنوا به، كما أسلفنا أعلاه ــ اهتماما آخر مرتبط بتوظيف الديني ــ اللاهوتي ممثلا بالمسيح عليه السلام، بحيث ترك هذا التوجه آثاره في الأدب المهتم بالتأمل في الموت والحياة، بالإضافة إلى

---

(١) جاك شورون، المرجع السابق، ص ٢٣-٣٦.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة (٢) ، م١، ص ١٢٢.

توظيف صورة الشيطان من جهة، والمنقذ في صورة المسيح عليه السلام في معالجات شتى في إطار الفن والأدب الغربيين، ويلحظ المتلقي مباشرة عمق تأثر السياب بهذا المنحى من التجربة في تجربته الشعرية الخاصة.

وهكذا نلحظ أنه يمكن أن نجد لكل هذا التراث الفكري والأدبي تجليات في استحضار المواجهة مع الموت ــ التقاءً أو افتراقا ــ وفي تغذيتها بالمعاني والأحاسيس وطرائق النظر المتنوعة بما يحقق التقابل أو التمثل بينه وبين شعر السياب.

ربما يمكن القول أن ما حققه السياب في تجربته المتأخرة من إعادة بعث المكان الأسطوري بكل ما يحمل من موجودات والمكان الديني بكل ما يخبئ من معتقدات يوحي بضرورة دراسته ضمن نوع أدبي خاص هو "الأدب السريري"(١) حيث النظر إلى فساد الجسد بالمرض وأعراضه مما فجر عند الشاعر مواجهة مع الموت.

انتشر هذا النوع من الأدب في الغرب في العصر الحديث في الالتفات إلى ما يتركه المرض من آثار على الأديب، وكيف يشحذ العبقرية الإبداعية، ويعمق العزلة بالقلق المستديم والرعب والإحساس بالفناء، وقد أسهمت عوامل بيوغرافية، ودينية، واجتماعية، وعلمية، وطبية في إيجاد الاهتمام بأدب المرض وبلورته في الغرب(٢)

---

(١) انظر: سهام جبار،دراسة في ديوان الشاعرة سنية صالح ذكر الورد، موقع ديوان العرب، www.diwanalarab.com

(٢) انظر: جيفري ميرز، العبقرية في الفن معاناة أم جنون أم مرض؟ ترجمة: صبار السعدون، مجلة آفاق عربية، عدد(٩)، أيلول ١٩٩١، ص٨٩.

وقد وجدت إرهاصات لهذا النوع الأدبي في الأدب العربي يمكن التمثل باهتمام النقد الحديث بموضوع الموت أو تجربته عند السياب[1] كنموذج مبدئي لهذا النوع الأدبي ولكن لم تتبلور التجربة النقدية في الحديث عن الأدب السريري على نحوٍ يميّزه بمواصفات خاصة.

يمكن لدراسة مستقلة معتمدة على ديوان السياب المجلد الأول أن تشكل نواة لمثل هذا النوع من الأدب عاكسة الخوض في التأمل الفلسفي، والشعري عنده ، والذي طبع تجربته بالطابع التراجيدي ضمن الملمح الرمزي.

ونلاحظ ختاما لهذا العنوان أنّ الطرح الذي يتقدم به الشاعر في البواكير منسجم مع مبادئ الرومانسية في حين أن الطرح الآخر المقدم في أعماله المتأخرة منسجم مع مبادئ الرمزية التي تنضح بوصف الشعر "خلقاً من الجمال المنغّم وأن موضوعه الحقيقة الذاتية، وأن إيجازاً عميقاً متحقق فيه بغموض وإيحاء وتآلف موسيقي وشعوري"[2]، والشعر الرمزي "يملك على الدوام معنى مزدوجا"[3] يتفاعل المزدوجان في نتاج، والشعر "ينظم لا ليفهم، ولكن ليتأثر به القارئ من غير فهم"[4]، والغموض مبدأ من مبادئ الرمزية له مجالات اشتغال متعددة لا تنتهي عند حدود التقسيم الذي يحصره الناقد محمد مندور في اتجاهات ثلاثة هي: الغيبي،

---

(١) انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العودة، ١٩٧٨، ص ص٣٠٤-٣١٤، وانظر أيضا: جلال الخياط، المنفي والملكوت، ط١، ١٩٨٩، ص ص١٢٣- ١٢٦.

(٢)ياسين الأيوبي، الرمزية، ط١, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٩. وانظر: سهام جبار، دراسة في ديوان الشاعرة سنية صالح ذكر الورد، موقع ديوان العرب، www.diwanalarab.com

(٣)هيجل، الفن الرمزي ، ط١، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص١٤.

(٤)ياسين الأيوبي، مرجع سابق، ص٦٠.

والباطني، واللغوي[1]، بل هي أكثر من ذلك تتغير بتغير طابع النشاط الذهني، والروحي، والنفسي، والعاطفي، والخيالي للشاعر فهي تسمح بحرية التجريب والاختلاف. فالتوجه الرمزي لا يمكن أن يتبنّى من الخارج ؛ لأن التجربة الرمزية في الشعر ممثلة لعناء داخلي وهي نتاج الأعماق لا الخارج، بالكشف عن نهجه الشعري المجسد بالنصوص.

وهنا نوضح أن السياب وإن اتسمت تجربته المتأخرة بنوع من الغموض إلا أنها لم تصل إلى الإبهام أو التعمية ولكنها تجربة تحتاج إلى شيء من الثقافة العامة في جانب منها وإلى نوع من الثقافة التخصصية في جانب آخر.

نحاول من خلال ما يأتي من حديث الكشف عن تجربة الحياة والموت عند السياب من خلال صورهما المكانية مبتدئة بالبواكير المجلد الثاني ومثنية بالمجلد الأول؛ وذلك كما يأتي:

---

(١) انظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة، مصر،١٩٧٤، ص١٢٠.

مكان الحياة عند السياب في البواكير :

إذا اصطلحنا على الحياة أنها: الوعي بالمكان والحال في المكان (المكين) المتحيز فيه داخل الجسد وخارجه، فإنّ قصائد السياب ابتداء من البواكير حافلة بالحياة صراحة وضمنا، ونركز – ابتداء – في القصائد التي ذكرت الحياة صراحة، بلفظ مشتق من الجذر(ح،ي،ي/و) وذلك كما يأتي:

نلحظ أن السياب قد رسم صورة للحياة من بداية خطه بالقلم شاعرا، وذلك عندما صدّر بواكيره بقصيدة عكست رؤيته للحياة وهي قصيدة "على الرابية" التي يقول فيها:

وجددت الحزنَ لي دمعةُ   محيرة بين أهدابية

عرفت بها قصتي في الحياة   وتضليل روحي وآمالية[1]

يتجلى القول الشعري عند السياب في هذا المقطع في إطلاق المعرفة في عبارة **(عرفت بها)** ولكن هذه المعرفة وإن كانت كاشفة، إلا أنها مأساوية قائمة على تضليل الروح ببعث الآمال الكاذبة، بحيث جعل السياب هذا المعطى هو قصته في الحياة، فالحياة بالنسبة له صورة مأساوية قطباها المكابدة للحيرة بالضلال والأمل، والفناء، ويوضح هذه المكابدة بقوله:

لها بين عيني وبين الثرى   مسيل على وجنة ذاوية

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٨.

فلي مثلها سـفرة في غـد   ولـي مثـلها قـصة دامـية[1]

وقد كان اتكاء السياب في رسم هذه الصورة على أسلوب التجسيم، وذلك حين جعـل الحـزن متحيزا مكانيا ذا أبعاد.

والملاحظ هنا أنّ السياب يبحث عن العبرة من حركة الأجسام المكانية في فلسفة الحياة، أكثـر من بحثه عن المقابلة بين مأساة الحياة ومأساة الموت، وهو يعبـر عـن ذلـك كلـه بحـس رومانسي، غير معادٍ لموجودات الطبيعة من موت وحياة، وما يرتبط بهما من تجليات مكانية، ولكنه يحاول أن يحل مشكلة ذاتية مرتبطة بالبكارة الفكرية الطفولية المعرفية، فيستلهم الطبيعة المعلمة له؛ لذا وصل من هذا كله إلى اتزان ومصالحة على المـستويين الـداخلي/ النفـسي، والخارجي/ الجسدي، فيقول:

قسيمي بما أشتكيه الدجـى   فهيهات أن أشـتكى ثانـيـة
ومـرت على وجنتي الصـبا   مكفـكفـة أدمعـي الجاريـة[2]

ونلحظ في بواكير السياب محاولة جادة لتخليد المكان الأليف، ولو علـى المـستوى النفـسي، مستغلا التشبيه؛ لإضفاء جو جمالي ساحر على الصورة النفسية، من خـلال صـورة مكانيـة خارجية منعكسة عن الصورة النفسية ومماثلة لها، فهو يقول في قصيدة "ذكريات الريف" مثلا:

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٨.
(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٩.

فتلك رسوم الريف تحيا بخاطري   كما عاش في الأوتار أنغام ساحر[1]

والملاحظ أنّ الصورة المكانية الجميلة للحياة متشكلة: إما مكانية منعكسة عن حالة نفسية، أو مكانية منعكسة عن حالة زمانية ماضية، مستخرجة بالذكرى؛ كما في قصيدة الذكرى، حيث يقول فيها:

أطللت من نافذة الذكريات   على رياض القدم الحالمات

ولي زمان عرضت لي به   أجمل حلم أبدعته الحياة

أركض في أنحائها لاهيا   مع الفراشات بمس النبات

وأسهر الليلة مع جدول   مرتعش للنسم الفاترات[2]

والمكان الحياتي عند السياب في أغلب قصائده في البواكير، مكان طبيعي محايد يعكس من خلاله علاقته بالحال به، ونجد هذا المعنى صراحة في قصيدة "تنهدات" حيث يقول فيها:

سعف النخيل على الممر تدل   واحجب بظلك ما يراه المتجلي

من كنت أحذر أن تحجب طيفها   عن ناظري نزلت بأبعد منزل

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، ذكريات الريف، م٢، ص ١١٩.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، الذكرى، م٢، ص ١٣٢.

سيان عندي اليوم قفر موحش وظلال روض مستطاب المنهل
... أبدا تذكرني المروج من نأت وربابة الراعي تهيج الشوق لي
... سعف النخيل: سواك خان مودتي وبقيت تحفظها لمن لا ينسلي
... تمضي الحبيبة والزمان كلاهما وأظل أندبها وتصغي أنت لي (١)

بل إنّ الانعكاس الجمالي المتأتي من علاقته بالحال بالمكان، يصل إلى ما هو أبعد من الحياة ذاتها، بتحفيز الشاعر للبحث فيما وراء الحياة، وربما في الموت، أو الخلود، أو تصور الجمال المطلق، وقد ظهر ذلك جليا في قصيدة تحية القرية حيث يقول فيها:

شفني من ربوعك النضرات فتنة تستعيدها نظراتي
في رياض النخيل يجمع فيها الفجر شمل الضياء بعد طول شتات
فإذا الروض فتنة تتجلى من صناع الأنامل المبدعات
أخذت جليها الطبيعة فيه وبدت في غلائل عطرات
... فهو نور يهدي سفائن أفكاري إلى ما وراء بحر الحياة (٢)

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، تنهدات، م٢، ص ١٣٨- ١٤١.
(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، تحية القرية، م٢، ص ١٤٢-١٤٣.

مكان الموت عند السياب في البواكير:

إذا اصطلحنا على الموت بأبسط صورة بأنه فقد الحركة المنتجة والفعل المتطور النامي ذو الغاية فإن بواكير السياب عكست جانبا من هذا الموت، ويمكن أن ننظر إليه ضمن الأنساق الآتية عند السياب دون التركيز في الاشتقاق المعجمي للفظ (م/و/ت):

فنجد الشاعر مثلا في قصيدة "سراج" يعبر عن الموت بلفظ اللظى، ويعبر عن الإماتة بلفظ الطي، ويعبر عن الميت بلفظي الدخان والظلمة، وهو في هذا التصوير لا يخرج عن عادة الرومانسيين في تصوير الموت أو الفقد أو عدم الحضور، فيقول:

مر طيف من الحبيبة يهفو   للقاء المعذب المستضام

فطواه اللظى وبات دخانا   يطرق الليل نفحة من قتام[1]

ولاحظ الموت المعبر عنه باحتراق الفراشات، حيث يقول:

بأسى الليل باحتراق الفراشات   بدمع من النفوس الظوامى[2]

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص١٠١.

(٢)بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص١٠١.

ورغم أن الصورة المتشكلة في هذا المقطع صورة مكانية من الحيز المحيط بالشاعر في الجو الزماني الليل والمكاني الغرفة، وكل الصور التالية المعبرة عن الموت كـذلك، إلا أنـه فـي قصائده البدايات / البواكير لم يتبلور في ذهنية السياب الشعرية الموت الرمز بعد.

حتى في قصيدة رثاء جدته، والتي عدت من القصائد المباشرة في ذكر الموت والتي كان موت جدته فيها من عقده المزعومة في الحياة ، لم يكن له مشكلة حقيقية مع المـوت فيهـا، وهـو يصوره حالة إنسانية طبيعية فوصف جدته على فراش الموت بصورة مكانية أشبه مـا تكـون بتصوير الفيديو مضفيا عليه تشكيلات رومانسية:

تتلوين في مهاد المنايا	**وتغيبين في عذاب الأنين**
وتضجين بالدموع سجاما	**وتطوفين في بحار السنين**
ثم آب السفين بعد طواف	**خاليا عودة الكسير المهين**
تاركا في البحار عذب أغا	**نيه لها بالمياه أي رنين**
يا لها ليلة و قد عادت الر	**وح إلى ربها ودنيا اليقين**
فزعت كل مهجة لأساها وار	**تمى الفكر فوق صدر الشجون**
و انجلى الفجر حاملا بين	**كفيه سعيرا عذابه يصليني**
جاء بأخلفه نوى وبعادا	**لا يرجى اللقاء فيه بحنين**
رفعوا نعشها ونحن حيارى	**والدموع الغزار ملء العيون**[1]

---

(١)بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي ، م٢، ص١٠٣.

المراد في قوله هنا، إنَّ السياب لم يتشكل بعد في ضميره الشعري مفهوم الموت الفني: الظـالم التعسفي القاهر، الموت المحيي المغذِب، الموت المأساوي القاتل، المـوت الرامـز / الرمـز. ونحن لا نبحث هنا في الموت من حيث هو موت ولا نبحث فلسفته الوجودية، بل مدار البحث ومحطه في التجليات المكانية المعبرة عن الموت في شعر السياب، ولكن لمـا كـان لطبيعـة نظرته للموت دور في تشكيل الصورة المكانية الحاضنة له كان حريا ذكر هذه الملاحظة.

والملاحظة الثانية: أن السياب يعلن في بواكيره، وفي قمة تألق الموت في أهله (جدتـه) أن لا مشكلة له مع الموت المكان (القبر) وذلك حين يخاطب القبر مـسترحما، ولاحـظ أنـه بـين قصيدتين متتاليتين في الديوان يسترحم السراج مرة والقبر أخرى حيث يقول في الأولى:

رحمة أيها السراج بمن أحيـ يت آهاته وراء الظلام

لا تسامره إنه شاعر ضل بدنيا الخيال و الأوهام

أذان الصبح أن يلوح فدعه يسعد الطرف لحظة بمنام(١)

ويقول في الثانية مستعطفا:

أيها القبر كن عليها رحيما مثلما ربت اليتامى بلين(٢)

---

(١)بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص١٠٢.

(٢)بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي ، م٢، ص١٠٣.

وتبرز مشكلته مع الموت الزمان في قصيدة رثاء جدتي حيث يقول:

لا تلمني فلست قد علم الله   أرد القضاء لو يأتيني

ولم الموت والزمان الذي   يسلب ما ترتجيه غير صنين (١)

مما يؤكد أن المكان ليس من أعداء الشاعر التقليديين بل هو رحم رحيم عليه وتجلي أليف في حياته الشعرية.

ويؤكد هذا ما نجده من حضور تقليدي للموت في قصيدة "شهداء الحرية" والقصيدة في الرثاء، إذ لم يكن التعبير عن المكان الحاضن للموت أفضل حالا فقد جاء عاما وفضفاضا جريا علــى عادة القدماء في الرثاء، ولاحظ البيتين الأولين في القصيدة:

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه   و ليس يرى باكيه من قد يعاتبه

طواه الردى فالكون للمجد مأتم   مشارقه مسودة و مغاربه(٢)

ولا نجد في قصيدة "اذكريني" دلالة على الموت والحياة باستثناء قوله:

قد محا أيامنا الدهر   فهل تبقى لديك

---

(١)بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي ، م٢، ص١٠٤.

(٢)بدر شاكر السياب، البواكير، شهداء الحرية ، م٢، ص ١٠٨-١١٠.

آه لو كنت بقربي   إنني أصبو إليك[1]

وجئنا بهذا المقطع تحديدا لنركز فكرة أن السياب هنا يستخدم المحو بمعنـى (قـد أذهـب أو قضى) وإن كان يحمل في مجاله الدلالي الإلغاء والموت، إلا أن تعبيره لا يحتمل أكثـر مـن التصوير الرومانسي للحالة التي يعرضها، فلم يكن الموت الوجودي الرامز يشغل باله في هذه المرحلة.

ويؤكد هذا ما جاء في قصيدة "ذكريات الريف"، حيث يقول:

وصبح خريفي تكفن ضوءه   بغيم يغشي صفحة الأفق سائر

قد اصفرت الأوراق حتى كأنها   ذبالات نور في دجى الليل ساهر[2]

نلحظ هنا تشكيل صورة الموت للتأثير العاطفي النفسي جريا على عادة الرومانـسيين، ويعيـد هذا الاستخدام للموت في أشياء المكان لتوصيل فكرة طبيعية الموت وعبثيته في قصيدة "أغنية السلوان" فيقول:

فتضرب في الفضاء الرحب   نحو المنبت الرطب

إذا ما ركض الطفل   وراء فراشة السرب

---

(١)بدر شاكر السياب، البواكير، اذكريني، م٢، ص ١١٣.

(٢)بدر شاكر السياب، البواكير، ذكريات الريف، م٢، ص١٢١ .

فلاذت بصدور الزهر　　بعد الحوم و الجوب

فشأن الزهرتين القطف　　والإذعان للخطب

عناق الحب فاجأه　　هوي المنجل الغضب

فيا للقبلة المشلولة　　الأصداء بالرعب(١)

ويقدم السياب فكرة الموت في المكان لتوصيل فكرة: أن العمل لا يوصـــل إلـــى الأمـــل؛ لأن الزمان يحد من التكوين المكاني، ويحبطه، أو يهلكه، فيقول في قصيدة الذكرى :

قالت الدوحة لا تبتئس　　ستهبط المرج ففيم الشكاة

هاك جناحين فطر وائته　　و استوح فيه المتع الطارئات

و قدمت بين دموع الندى　　فرعين من أغصانها المورقات

غنى الخريف الغاب ألحانه　　فانتثرت أوراقه راقصات

وقبل أن أدرك ما أبتغي　　ذوي جناحاي مع الذاويات(٢)

ومن هنا نلاحظ بعد هذا التتبع الحثيث للسياب في بواكيره أن الموت الفلسفي أو الرمـــزي لـــم يتشكل بعد في الذات السيابية الشاعرة وإنما المتشكل هو الموت الحـــالم أو المـــوت الطبيعـــي المستخدم كآلية من آليات الوجود العام في المنظور، وبقي الموت صورة من الـــصور الحالـــة بالمكان والمؤثرة فيه ولكنها غير رامزة إلى شيء له علاقة بأثر الموت في المكان مباشرة، أو سطوة الموت على المكان.

---

(١)بدر شاكر السياب، البواكير، أغنية السلوان، م٢، ص ١٣٠.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، الذكرى، م٢، ص ١٣٦-١٣٧.

لذا لا يمكن الحديث عن الرمز في الموت أو في الحياة وهما تجليان يعكسان نفسيته وإمعانا في تقديم كيفية حركة السياب في التشكيل المكاني عموما في بواكيره، سنعمد إلى تحليل نص من نصوص المجلد الثاني، ونختار قصيدة أخذت منذ العنوان صبغة مكانية وهي قصيدته الأولى : على الرابية" وذلك كما يأتي:

القصيدة الأولى: على الرابية/ مكانية ٩٨

وحيدا هناك على الرابية   جلست أبث الدجى ما بيه
أعدد أيامي الذاهبات   فأبكي لأيامي الباقية
وجددت الحزن لي دمعة   محيرة بين أهدابية[1]

بدأ الشاعر قصيدته الأولى في البواكير بقوله:" **وحيدا هناك**" وهذا المطلع يشكل في أنفسنا متلقين صورة مكانية مبدئية، مكونة من الشاعر (مع الفراغ/الوحدة) في ظرف مكاني مبهم هو(**هناك**) غير متحيز في جهة سوى أنه مناقض الحيز المكاني المقابل (**هنا**) الذي يقف الشاعر فيه عند نسج هذه القصيدة أو هو على أقل تقدير يرسل شيئا من ذاته إلى المكان الغائب (**هنا**) لتخبر عما (**هناك**) ويمكن للخطاطة الآتية أن توضح اللوحة:

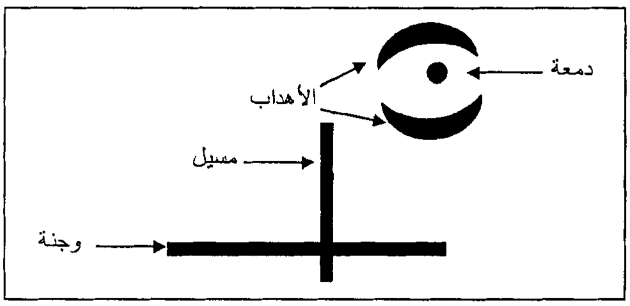
هنا		**هناك**
مكان غائب		مكان حاضر
	الشاعر	

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٨.

ولكن الشاعر لم يترك المكان الآخر **(هناك)** مبهما إذ حدد له حيزا فقال:"**على الرابية**" ولنلاحظ هنا استخدام الحرف **(على)** الذي يفيد الاستعلاء المكاني والاسم **(الرابية)** الذي يفيد تصورا مكانيا العلو والارتفاع؛ فالشاعر ماديا، متحيز في مكان مرتفع يستشرف ذاته والآخر، ولكنه مع هذا الاستشراف يرى ثمة شيئا أعلى منه فجعل منه شريكا في وحدته وهو (الدجى) وهنا هذا الدجى لا يظهر أنه مكان أو زمان بل هو مثل الشاعر زمكاني لأنه لما لم يضف عليه الزمانية وهو دال عليها وهو لم يضف عليه المكانية وهو حال بها وجزء منها وأعطاه صفة إنسانية وهي السمع مستنبط من **(أبث الدجى)** وهنا كون الشاعر لنفسه منذ البداية مكانا حصينا ومميزا وأشرك الدجى معه في صفة الإنسانية وأخذ في الوقت ذاته من الدجى علوه المميز إذن الشاعر منذ البداية يلعب لعبة التجسيد والتشخيص مع المكان فيضفي عليه من إنسانيته كي يتوافق معه أو يدخل في عالمه وينصهر فيه أو يتوحد ولاحظ أنه من البداية قال وحيدا، ولكنه لم يكن كذلك، فقد صرح بنقيض الوحدة حين قال **(أبث الدجى)** فالدجى حاضر فانكسرت الوحدة التي ادعاها الشاعر لنفسه، وهو لم يكتف بهذا، بل جعل **(الحزن)** أيضا مجسدا في بدن، ومشخصا في روح، حيث قال: **(وجددت الحزن)** فالحزن كان حاضرا يشارك في هذا الحوار الدائر بين الشاعر والدجى، فكيف كان الشاعر وحيدا، إذن؟ وهو يصرح أن معه على الأقل شخصان: هما الدجى /خارجي، والحزن/ داخلي. إلا إذا كان يعتبر المكان جزء من الذات، الخارجي منه (الدجى) كالداخلي (الحزن). وتجدر هنا ملاحظة أن الدجى غير فاعل في هذه اللوحة، بل هو ظرف لوحدته فكأنه قال: جلست ليلا على الرابية أحسِّب...؛ وعليه يصير البث للدجى شكليا، وظيفته الفنية: الإشعار بكسر الوحدة نفسيا، رغم أن الوحدة قائمة به وبدونه.

وجددت الحزن لـــي دمـــعة	مـــحيـــرة بيـــن أهـــدابـــيـــة
عرفت بها قصتي في الحياة	وتضليل روحـــي وآمـــالـــية
لها بين عيني وبـــين الثرى	مسيل علـــى وجـــنة ذاويـــة
فلي مثلها ســـفرة في غـــد	ولـــي مثـــلها قـــصة دامـــية(١)

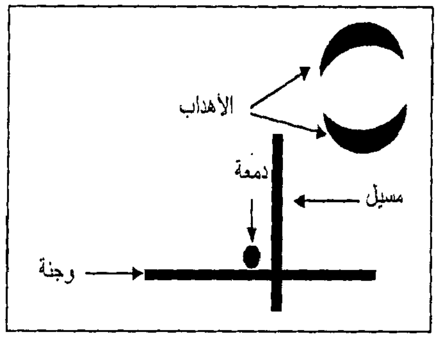
يلاحظ المتلقي مباشرة العطف على صورة الوحدة التي قدمها في البيتـين الأولـين، صـورة مكانية أخرى، هي صورة الدمعة التي محلها المكاني العين، ولاحظ الحماية بـين الأهـداب؛ فالدمعة هي معادل نموذجي للشاعر والعين معادل نموذجي للبيئـة المكانيـة الآمنـة هنـاك (الرابية/الدجى) والثرى معادل نموذجي لـ (هنا).



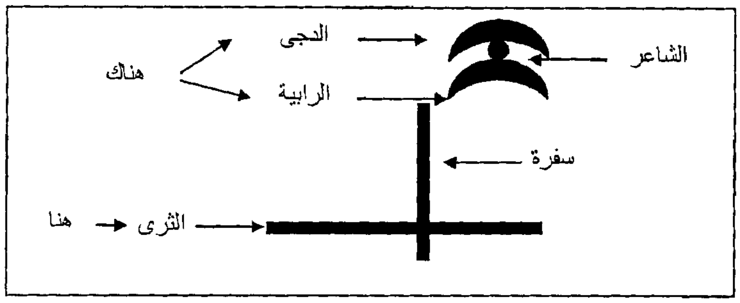
والمشكلة المسببة للألم بالنسبة له وللدمعة هي الحركة في الزمن التي عبـر الـشاعر عنهـا بلفظين الأول (مسيل) للدمعة والثاني (سفرة) له، ويمكن للخطاطة الآتية أن توضح المقصود:

---

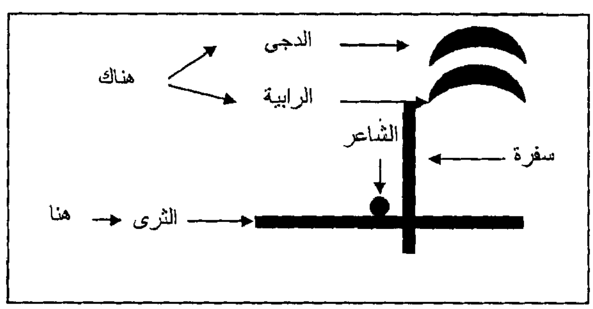
(١)بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٨.



والشاعر كان كذلك هانئا في المكان حتى جاء الزمن ممثلا بـ (غد) وحركه إلى آخر ممـثلا بـ (هنا) والتي تساوي (الثرى) وانظر صورته الأولى:



ثم قارن بينها وبين صورته الثانية بعد فعل الزمن، وهي الصورة الآتية في الخطاطة:



وبعدها طابق بين صورة الشاعر وصورة الدمعة تجد التطابق تاما، مما يؤكـد أنّ الـسياب لا مشكلة له مع المكان، وأن مشكلته الأساسية مع الزمن، ممثلا بالحركة والانتقال.

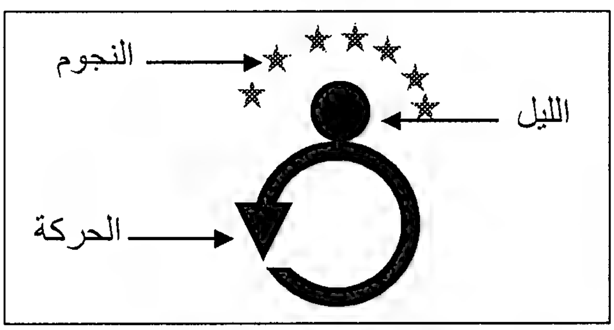
شكوت إلى الليل جور الحيا ة فارتـد يشكو أذاهـا لـيه

فقال وإنـي أسـير وتـلك النجوم المضيئات أغـلالـيه

فقلت وروحـي بذل الأسـار رمتها قوى الجسد العـاتـية

فـما خفقات فؤادي سـوى رنين سـلاسـلها القـاسـية(١)

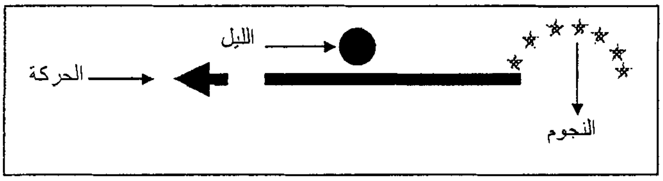
الصورة التي يرسمها السياب في هذه اللوحة ناقضة ظاهريا للصور التي قدمها سابقا أو على أقل تقدير مغايرة، حيث يرسم لوحة لحركة الذات ولحركة الليل باتجاه محبب إلا أن كلا منهما يواجه شلا لحركته من كيان مادي: أما الأول فإنّ الليل يحاول أن يسير(يتحرك) باتجاه المطلق لعدم تحديد جهة الحركة لقوله أي الليل **(وإنـي أسـير)** دون تحديد، ولكن يواجه طبيعيا من الحياة بمعرقل لحركته بالنجوم التي هي قيد**(أغـلالـيه)** والصورة المناقضة لصورة الدمعة أن الدمعة لا تريد أن تسيل بل ألمها في ذلك السير وهي تفضل أن تبقى بين الأهداب وإن خرجت أو أخرجت فإنّ توقها للرجوع له لا الوصول إلى المكان الآخر الوجنة وتوضيح اللوحة بالخطاطة الآتية:



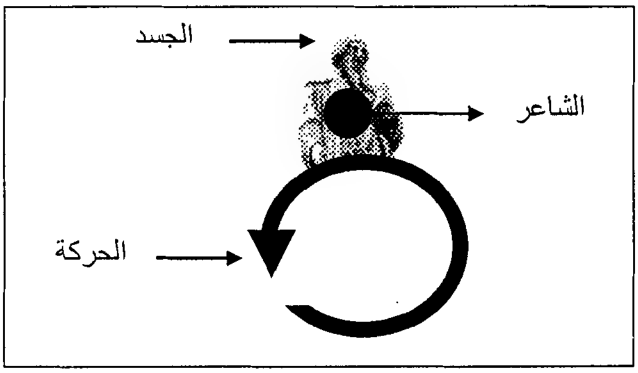
لكن الصورة التي يأمل بها هي الموضحة بالخطاطة الآتية:

---

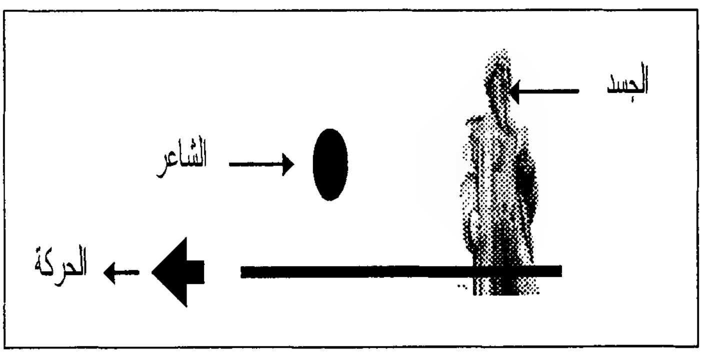
(١)بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٩.



وأما الثاني فهي صورته هو، ولو حاولنا رسم خطاطة لتوضيح أثر الحركة على الشاعر لوجدنا أن الصورة لا تختلف، وهي الآتية:



ولو أردنا تأمل المتوقع الذي يريده الشاعر لكان هذا:



والمعنى الظاهري الذي يود الشاعر أن يقدمه هو مفارقة جسده، والمعروف أن ذلك يعني الموت، ولكن ليس في لغة الشعر؛ إذ المعنى قد ينصرف إلى أنه يرغب في استبقاء روحه وتغيير جسده أو استبداله. هذا يكشف عن مشكلة للشاعر مع المكان؛ إذ الجسد حيز الروح أو

مكانها فما دام لا يرضى بهذا الحيز أو يتبرم به فهذا يعني أن ثمة مشكلة بينهما ليست منبثقة من الحركة أو الزمن.

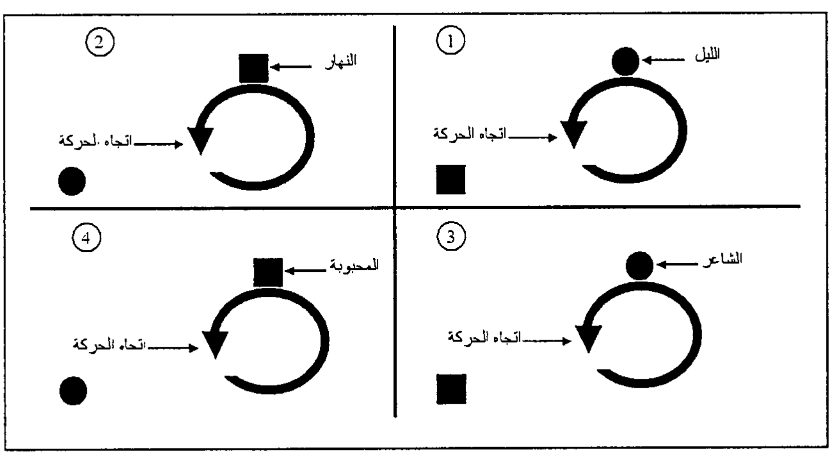
شكوت إلى الليل جور الغرام ... فأرسـل آهـاته البـاكـيـة

فـقال وأنـي أحب النـهار ... ويعشق أطرافـي الساجـيـه

كـلانا يفتـش عـن إلـفه ... وكـل تفـرق فـي ناحـيـة

فـقلت وفي القلب مـن حبه ... نـواظر تحلـم بالـراعـيـة[1]

قبل أن نقدم استنتاجات نود أن ننهي اللوحات المقدمة باللوحة الأخيرة، وهي التي توضح عدمية جدوى الحركة أو الفشل لها، وذلك حين قدم الشاعر ثلاث صور من أصل أربع صور يفرضها المنطق: واحدة لحركة الليل باتجاه المحبوب (**النهار**) والثانية لحركة النهار مع المحبوب (**الليل**) والثالثة لحركة الشاعر باتجاه المحبوبة (**الراعية**) والرابعة وهي الصورة الغائبة التي سكت عنها الشاعر ويفرضها المنطق لحركة (**الراعية**) باتجاه المحبوب الشاعر، ونقدم الخطاطة الآتية لتوضيح الصورة الكلية بحركاتها الجزئية:



(١) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٩.

ويخلص الشاعر من هذه الصور إلى نتيجة مفادها:

قسيمي بما أشتكيه الدجـــى فهيهات أن أشـــتكى ثانـــيـــة[1]

فالشاعر قد وصل من خلال هذه المقارنات إلى القناعة بأن ما يجري معه ويؤثر عليه عام في العظام ممثلا في الدجى وما دام الأمر كذلك فإنه يرضى إذ وصل إلـــى الاســـتقرار. ولكـــن الغريب أنه لا يستقر إلا بفعل خارجي، وهذا الخارجي هو ريح الصبا وهي ريح طيبة ناعمـــة لطيفة تهب من جهة الشرق فيقول:

ومـــرت على وجنتي الصـــبا مكفـــكفـــة أدمعـــي الجاريـــة[2]

ومعنى **(مكفكفة)** هنا أي مزيلة أو مرجعة **(أدمعي الجارية)**، وفهمنا من خلال السابق أن حيرة الدمعة وألمها يرجعان إلى مغادرتهما العين، والمتحصل أن الصبا ترجع الدمعة إلى مـــستقرها الأول (بين الأهداب) وتحقق الاستقرار الداخلي للشاعر.

يبرز في هذه القصيدة عند السياب **المكان العاكس** والمقصود بهذا المصطلح تحويل المكان إلى مكافئ نموذجي لحال الشاعر الواقعي/الخارجي ومثاله اللوحة الأولى والثانية، كما برز أيـــضا تجلي آخر من تجليات المكان وهو **المكان المنعكس** والمقصود بهذا المصطلح تحويل المكـــان الخارجي إلى معادل موضوعي لعواطف الشاعر وأفكاره وهذا ما تجلى فـــي اللوحـــة الثانيـــة

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٩.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، على الرابية، م٢، ص ٩٩.

والثالثة كما تجلى في هذه القصيدة أيضا قسم ثالث من أقسام المكان وهو **المكان المعاكس** والمقصود بهذا المصطلح تحويل المكان إلى فاعل بذاته في الشاعر فعالية سلبية أو إيجابية، وكان تجليه في صورة الصبا التي كفكفت دموع الشاعر، وكان تأثيرها موجبا، وفي الجسد والنجوم التي كان تأثيرها سلبيا على الشاعر وعلى مكافئه الليل.

نخلص من هذا أن السياب كان يوظف المكان توظيفا فنيا واعيا في قصيدته هذه ضمن المحاور الثلاثة لتجليات المكان وهي العاكس والمنعكس والمعاكس وشكل من خلالها نصه الشعري كاملا وهذا وإن كان صحيحا في هذه القصيدة فإن التعميم ضرب من المجازفة الخطرة ونحتاج إلى نصوص أخرى لتدعيم هذه الفكرة.

ولحظنا من خلال هذه التجربة الشعرية أن السياب قد كان ينظر للموت والحياة نظرة الرومانسي الحالم الذي يتعامل معهما كأشخاص عاديين وليسا كظاهرة كونية تمثل قطبي الرحى اللذان يطحنان الإنسان ولحظنا أيضا كما في رثائه لجدته أن مشكلته مع الزمان أكبر من مشكلته مع المكان في هذه المرحلة، وهذا ما ستجليه الباحثة في فصل لاحق.

قدمنا هذا التحليل الفني لقصيدة من البواكير لنلفت المتلقي إلى أننا لم نجد من بين من درسوا السياب من اعتنى بهذه المرحلة من تكوين السياب الشعري لذا رغبنا في إبرازها بالإضافة إلى محاولة تأكيد عملي من خلال التطبيق على نص محدد أن الموت المأساوي الذي حمل الرمز والصورة إلى متحيزات شعرية أبعد وأكثر نضجا وتألقا لم ينضج بعد في تجربة السياب الشعرية.

أما أسباب هذا النضج المتأخر فلا مجال لعرضها هنا ولكنا عرضنا لبعضها عند الحديث في مدخل هذا الفصل.

المكانية وفلسفة الموت والحياة في شعر السياب:

إن الوعي بإشكالية العصر الإنساني ينشأ من معاناة الانسلاخ والغربة الروحية المتمخضة عن غياب الحس الأخلاقي الذي رفضه الشاعر، وقد ظهر هذا عند السياب في بداياته التالية للبواكير فيقول في ديوان فجر السلام:

وابتاع بالدرهم المجبول من دمها ... فيض الدم الثر فيها شر تجار

واستأجروها لصنع الموت منه لها ... بالزاد يبقى دما فيها لجزار(١)

(١) بدر شاكر السياب، فجر السلام، م٢، ص ٢٦٦.

كما أنه نابع من الصدق، لأن "الصدق هو الذي يؤدي إلى الرفض، وهو الذي يدفع الأدب الحديث لتجاوز الظواهر السلوكية، والأحداث الخارجية؛ لينفذ إلى أعماق الضمير، ويغوص في المنطقة الخفية من العالم النفسي للإنسان. والصدق هو الذي يفضي بالأدب الحديث إلى التشكك في (اليقينية) وإلى الشعور بالصدوع التي يعاني منها أي تفسير للمصير، وبالتالي هو الذي يولّد لدى الفنان الإحساس بالإشكالية والعجز عن تقبل أي تفسير نهائي لجملة الأسئلة التي تؤرقه"(١)، والمتولدة عن خيبة إنسان العصر في الوجود، وعجز المعرفة عن إدراك كنهه، على الرغم مما أحرزه العلم من تقدم. ومن شأن هذه الخيبة التي مني بها الإنسان – وبسبب صدقه مع نفسه– أن تتسبّب في إشاعة مشاعر الغربة، والقلق الفكري، والانقطاع العام عن الكون(٢)، الذي تمظهر في تجليات ميتافزيقية أقصاها تمنّي الموت، كما فعل السياب ذاته حين يقول:

أليس يكفي أيها الآله

أن العناء غاية الحياه

فتصبغ الحياة بالقتام؟

تحيلني بلا ردى حطام:

سفينة كسيرة تطفو على المياه؟

---

(١) حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، منشورات وزارة الثقافة والأدب القومي، دمشق ١٩٧٧، ص ١٣.

(٢) انظر: حسام الخطيب، المرجع نفسه، ص ١٣.

هات الردى أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثره

وراء ليل المقبره

رصاصة الرحمة يا إله![1]

ونجد إنسان السياب، لم يكن يرى وجوده في المدينة، إلا ضربا من الموت وعدمية الحياة، وهي رؤية تراجيدية لم يستطع الشاعر منها فكاكا إلى غاية موته الموضوعي، وهاك صورة مكانية مأساوية للمدينة؛ إذ يقول:

و لكن لم أر الأموات قبل ثراك يجليها

مجون مدينة و غناء راقصة و خمّار

يقول رفيقي السكران دعها تأكل الموتى

مدينتنا لتكبر تحضن الأحياء تسقينا

شرابا من حدائق برسفون تعلّنا حتى

تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا

مدينتنا منازلها رحى ودروبها نار

---

(1) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، في غابة الظلام، م١، ص ٧٠٦ .

لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها

علام تمد للأموات أيديها و تختار

تلوك ضلوعها و تقيئها للريح تسفيها

تسلّل ظلها الناريّ من سجن و مستشفى

ومن مبغى و من خمارة من كل ما فيها

و سار على سلالم نومنا زحفا

ليهبط في سكينة روحنا ألما فيبكيها (١)

ونلحظ أنه بعدما فتحت الذات الشاعرة عينيها على حقيقة ما وصلت إليه الأخلاق الإنسانية من إفلاس وترد، ووعت تلك الحقيقة المفزعة، وأدركت موت (الإنسان/ الإنسان)، غرقت في أتون الموت، وراحت تمجد نوعا من عدمية الحس، وتبشّر بعبثية الحياة ولا جدواها، وخلو الكون من المضامين السامية التي تستحق أن يعاش من أجلها. ولقد أفرزت هذه الرؤى الإدراكية مظاهر سلوكية غريبة عن المجتمع العربي، كاليأس المطلق والإحباط المكبل والانتحار بشقيه: الجسدي والمعنوي، حتى أننا نرى السياب يعتبر موته انتصارا:

أوّد لو غرقت في دمي إلى القرار ،

لأحمل العبء مع البشر

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أم البروم، م١، ص ١٣١.

وأبعث الحياة. إنّ موتيَ انتصارا[1]

إنّ هذه الأبيات ذات نزوع نحو الموت، ولكنه موت من أجل الحيـاة؛ فالـسياب لا يريـد أن يموت إلاّ من أجل بعث جديد، وهذا هو معنى انتصاره، فكلا الموت والحيـاة سـبب للآخـر ونتيجة له (العدم والحياة)[2]. فالإنسان لا يمكن أن يشكّل تصوراته عن الموت إلا من خـلال الحياة. وبموت الشاعر يتحقق معنى الفداء، وتظهر رسالة الشاعر ذلـك الفـادي للمجمـوع، فالموت على مستوى الفرد هو تحقيق للحياة على مستوى الجماعة كما يقول السياب ذاته:

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة [3]

والرغبة الفدائية[4] هنا تتعين في رؤية رمزية. بوصفها إشارة إلى وعي مدرِك لمأساة الواقع، وإلى معرفة اجتماعية وموقف سيزداد تبلوراً للرؤى الأخرى.

وربما لم يخطئ السياب بإحساسه الرومانسي ووعيه في أن المدينة سـتكون مقبـرة لوعيـه، ولكنه لم يستسلم بل راح يقاوم تلك المقبرة/ المكان، الزاحفة نحوه عبر شـبكة مـن الرمـوز والإشارات الطقوسية ذات المنطلق البعثي التجديدي. "إنّ مدينة الـسياب هـي دومـا (قافلـة

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، النهر والموت م ١، ص ٤٥٦.

(٢) انظر: مارتن هيدجر، ما الميتافيزيقا؟، ترجمة: فؤاد كامل – محمود رجب ، ص ١١١– ١١٥. حيث يقول: لا يمكن أن تكون هناك حياة إلا إذا كانت هناك فترة عدم سابقة عليها، كما أن العدم لا يمكن أن يكون كذلك، ولا يمكن أن يأتي إلا بعد فترة حياة.

(٣) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، النهر والموت م ١، ص ٤٥٦.

(٤) المصطلح مأخوذ من الفداء المسيحي.

للضياع) و(مدينة للسراب) و(مدينة بلا مطر)، دروبها وساحاتها مليئة بالحفر والعظام، وحدائقها مزروعة برؤوس الناس، والأسوار مضروبة على كل شيء فيها"[١]، ولكن في اللحظة التي تبدو فيها المدينة كذلك:

تسمع قطرة همست بها نسمة

تقول إنّ هذه المدينة،

إنّ بابل سوف تغتسل من خطاياها. [٢]

هذه القطرة هي التعويذة التي يحملها السياب في حياته وشعره لكي يتغلب على الفقر والجوع والعبودية والظلم، والتي ستدخل في سلسلة من التحولات آخرها الموت الذي سيكون البداية، بداية الزمن الجديد والحياة الجديدة"[٣] وهنا يتوسع إدراكنا لانتصار الشاعر من خلال موته.

فإذا كان السياب دائما على غير وفاق مع المدينة المكان الحاضر أو المعادي، حيث يظل "السور" المادي والمعنوي قائما بينه وبينها، وما في هذا من يأس وشعور بالغربة والاقتلاع، وما فيه من تعبير عن استحالة الحياة "في مكان ليس أكثر من مقبرة مسوّرة"[٤] فإنّ اتكاءه على رمز المطر وما يصحبه من مظاهر وشعائر طقوسية هو الذي يرفد حياة الشاعر ويجعل موته انتصاراً.

---

(١) انظر قصائد السياب المذكورة في المتن، وأيضا: أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٢١٥.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، النهر والموت م ١، ص ٤٥٦.

(٣) أدونيس، زمن الشعر ، دار الساقي ، بيروت ٢٠٠٥، ص ٢١٥.

(٤) أدونيس، المرجع نفسه، ص ٢١٦.

كان السياب مولعا بإيراد رموز الموت والعذاب المتمخضة عن العدوان، كان يستقيها من أساطير "العهد القديم"، على أنه مكان مكافئ للمكان الحالي وهو إذ ينزع إلى ذلك، فإنما لكي يسبغ على تلك الرموز القديمة موقفه ورؤيته العصرية من المكان وأهله، المتمثلة في كون دلالات التاريخ كانت وستظل مؤشرات شاهدة تحّمله مسؤولية جنايته. فهو عندما يستلهم رمزي "قابيل وهابيل"، يوظف المكان الأسطوري لكي يسقطه على الحاضر الراهن بما يحمل من زمان ومكان مماثل، ولكي يؤكد بأن العدوان ما يزال ساريا، فقد تذكر "هابيل" هو أول ضحية تسقط على سطح الأرض؛ بمعنى حدوث الفساد المكاني ، و"قابيل" أول جانٍ، فإن العالم يعج بأمثالهما من ضحايا وجناة. فالصراع مازال باق وإن تنوعت أشكاله وتعددت قنواته، وكله واقع على المكان وفيه،، فهو حين يقول:

"قابيل" باق وإن صارت حجارته — سيفا، وإن عاد نارا سيفه الخذم

وردّ "هابيل" ما قضاه بارئه — عن خلقه، ثم ردّت باسمه الأمم[(١)]

فإنما هي إشارة إلى استمرارية وديمومة أفعال قابيل في تدمير المكان، من خلال أبنائه الممثلين في قوى التدمير والحرب والقتل.

أما عندما يصوّر "هابيل" محمولا على الصليب، وهو مجرد ركام من طين، بقوله:

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، من رؤيا فوكاي، م١، ص ٣٦٠.

....السائرين إلى وراء

كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصليب ركام طين؟

"قابيل"، أين أخوك؟ أين أخوك؟

جمّعت السماء

آمادها لتضيح...(١)

فإنّما لكي يشير إلى تأمل الإنسانية وصرختها واستنكارها لهذه الجريمة البشعة، أما لفظة (الطين) فهي إشارة إلى عودة الإنسان إلى أصله وتحقيقه لانتصاره مهما أُرتكب عليه من جرائم.

والسياب يركز على رمز "قابيل" بشكل لافت للانتباه، ويتطور الموقف عنده حتى ليغدو رمزا للموت الحاضر وظلام الغد القادم:

الموت في البيوت يولد،

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة

من رحم الأرض ومن منابع المياه

فيظلم الغد..(٢)

---

(١) بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر، قافلة الضياء، م١، ص ٣٦٨. يعتمد السياب في صياغة رموزه على القصة التي يوردها الكتاب المقدس: "وكلم قبيل أخاه، وحدث إذ كان في الحقل إن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله. فقال الرب لقابيل أين هابيل أخوك. فقال: لا أعلم. أحارس أنا لأخي. فقال ماذا فعلت: صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض" انظر: سفر التكوين، الإصحاح الرابع: ٨-١٠.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مدينة السندباد، م١، ص ٤٦٣.

ونلحظ في النص أعلاه زخم المفردات المكانية في بناء صـــورة المفــسد، مثــل(البيــوت ، الأرض، رحم، منابع) كثيرا ما يقرن السياب بين الخواء العاطفي والإفلاس الشعوري للعـــالم وبين الموت، فغياب الحب في العالم، هو استدعاء بالضرورة للموت، ففي الجــزء الأول مــن قصيدة (منزل الأقنان) والمعنون بـــ(في جيكور) يقول:

..."يا خيول الموت في الواحة

"تعالي واحمليني، هذه الصحراء لا فرحُ

يرفّ بها، ولا أمنُ ولا حبّ ولا راحة،(١)

إنّ تصحير الشاعر للمدينة هنا، واضح الأسباب، فهو نتيجة الخيبة والإحباط التي مني بها الشاعر بسبب الخواء العاطفي الذي يكتنف العالم، عالم المدينة.

وإذا كان غياب الحب هو المعادل الموضوعي للموت عند الــسياب، فـــان ســيطرة الــشهوة العارمة، واستحكام الشبق الجنسي بالنفوس، هو أيضا عامل آخر مـــن عوامـــل الغـــرق فـــي تراجيدية الموت، ولذلك نراه يعمد إلى استحياء رموز تاريخية وأسطورية اشتهرت بذلك؛ لكي يجعل منها حضورا بنيويا يجسد من خلاله الدمار الذي سيحل بالعالم المعاصر نتيجة التهـــاب الرغبات الجنسية الشاذة، وانتشار الغواية والتهتك، مؤكدا بذلك رفضه لها:

---

(١) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، في جيكور،م١، ص، ٢٨٧.

أهذه بغداد؟

أم أنّ عاموره

عادت فكان المعاد

موتا؟..[1]

ويقول في موضع آخر من الديوان متسائلا عن الحالة التي أصبحت عليها بغداد:

أهي عامورة الغوية أم سدوم؟

هيهات..إنها جيكور؛

جنة كان الصبي فيها وضاعت حين ضاعا[2]

فحتى "جيكور" تلك القرية الهادئة الوادعة أصيبت بعدوى المدينة، وحلت بها اللعنة وحق عليها الدمار، كما حق على عامورة وسادوم في غابر الأزمان. ويــمكن القول أيضا أنّ الشاعر هنا لا يقصد إلى جيكور التي ظل يحن إليها طوال حياته ويمجدها في شعره، ولكن الإشارة كانت موجهة إلى المدن الكبرى وبالأخص بغداد.

هكذا عانق السياب الموت وتوحّد به، على الرغم من أنه كثيرا ما كان يحاول اســتلهام رمــز "المسيح" للقضاء على مجانية موته ، ولكنه ما يلبث أن يعود للغرق فيه مــن جديــد، نتيجــة

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، المبغى: م ١، ص ٤٥٢.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، جيكور أمي، م ١، ص ٦٥٧.

أسباب ذاتية خاصة بالشاعر؛ كالمرض الخبيث المزمن وموت الأم المبكر، وأسباب موضوعية تتمثل في خراب المدينة وخوائها...

وعلى الرغم من هذا وذاك، فلا يسعنا إلا أن نقول بأن السياب بقدر ما كان شاعر موت بامتياز، كان أيضا شاعر حياة بامتياز، فهو لم يمجد الموت إلا من أجل حياة أفضل وأرقى يسودها التآلف والحب والوئام، ويقضي فيها على كل مظاهر الشر، ولذلك تجده تموزي الطابع، يعلي من المكان الأسطوري ويعشقه، ويبني من الموت صورا مكانية لا تقل قوة من عن الصور المكانية للحياة.

فعلى الرغم من سيطرة حس الموت وسيادة مناخ القبر في شعره، إلا أنه كان مولعا بحب الحياة الحرة. فهو قد طلب الموت من منظور أن "فقدان الحرية هو الحرية نفسها، ولا يستطيع هذا الإنسان أن يمتلك ناصية الحرية المطلقة إلا بالموت"(١) وانظر السياب كيف يعبر عن هذا المعنى إذ يقول :

و يا ليتي مت إن السعيد

من اطرح العبء عن ظهره

وسار إلى قبره

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، الأردن،١٩٩٢، ص ١٨٦.

ليولد في موته من جديد[1]

ومن هنا نجد أن بطل السياب يتحد بالتناهي من أجل اللاتناهي، ويتماشى مع الموت من أجل معانقة الحياة.

الرمزية المكانية للحياة والموت في ديوان السياب:

نلحظ بمقارنة بسيطة بين السياب قبل المرض وبعده، أنّ شعر السياب قد تطور كثيرا في دواوينه الأخيرة، وكان من أبرز ملامح هذا التطور توظيف الرمز الفني في التعبير عن مرادته الشعرية وموضوعاته الفنية مما أفضى إلى التكثيف والاختزال، رغم التطويل في مساحة القصيدة على الورق، وكانت جمله الشعرية كالشحنات الكهربية الجارية في سلك.

حاولنا في هذا العنوان جمع المفردات والتراكيب الدالة رمزيا على تجليات الحياة والموت مستشهدين لها بشواهد مناسبة من النصوص.

ونركز هنا قضية مفادها أنّ الإشارات القادمة وإن لم تكن دالة على الموت مباشرة ورامزة له عيانا فإن ظلالها موحية به على اعتبار أنّ فقد القدرة على الحركة والفعل توازي الموت في ضمير السياب الشعري.

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، لوي مكنيس، م١، ص ٦٩٧.

فنجد في قصيدة ملال أنّ الملل رمز للموت، والقرينة اللفظية السائقة لهذا الاعتبار تشبيهه لــه بأوراق الخريف التي هي صورة من صور المكان، حيث يقول:

دب الملال إلى فؤادك مثل أوراق الخريف

أهواك ماذا تهمسين ؟ أتلك حشرجة الحفيف [١]

وأوراق الخريف باعتبارها صورة مكانية هي إشارة واضحة للموت أيضا، والخريف عادة هو إشارة متكررة للموت أو مقدماته عند السياب، كما في المقطع الآتي:

عند الغروب هو الخريف و نحن نسمر حول نار

وكمستفيق في العراء[٢]

ولاحظ ربط الغروب الذي هو رمز آخر للموت بالخريف، وهذه القدرة التجميعية لرموز الموت من أبرز سمات السياب الشعرية. لاحظ هنا أن الملال يفضي إلى الخريف الذي يساوي الغروب واللذان يعنيان العراء الذي يقود إلى البرودة، مما قضى أن تصير البرودة أيضا رمزا من رموز الموت عند السياب، ويمكن ملاحظة ذلك في المقطع الشعري الآتي:

وكان من ندى الخريف في الدجى بروده

تدب منها رعشة في جسدي فأسحب الدثار[١]

---

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، ملال ، م١، ص ٨٦.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، من ليالي السهاد ليلة في باريس، م١، ص ٦٢١.

ولاحظ أنه يضفي رائحة الموت وظله على الخريف بإحدى طريقتين إما بإضافته إلى ما يرجح الرؤيا السوداوية له أو الإضافة إليه، وإما بوصفه أو جعله موصوفا لشيء آخر يمنحه الصفة السوداوية، ومن ذلك المقطع الآتي:

في ليالي الخريف الطوال

آه لو تعلمين

كيف يطغى علي الأسى والملال؟ !

في ضلوعي ظلام القبور السجين

في ضلوعي يصيح الردى

بالتراب الذي كان أمي: غدا (٢)

ولاحظ عبارة **(ليالي الخريف الطوال)** التي تم فيها إضافة الخريف إلى الليـــالي ثـــم وصـــف الليالي، ليمعن في إحكام الصورة السوداوية، وكما أنه استخدم النمط ذاته في عبـــارة **(ظــلام القبور السجين)** وربما أشار لفظ ظلام إلى السواد الذي هو رمز من رموز الموت السيابي.

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ارم ذات العماد، م١، ص ٦٠٢.

(٢) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، في ليالي الخريف، م١، ص ٦٥.

كي لا نفهم خطأ؛ فإن السياب لا يجعل السواد فقط رمزا للموت فهو يستخدم تشكيلات لونية أخرى، أبرزها بالإضافة إلى السواد ثلاثة ألوان، هي: الأصفر والأزرق والأحمر، للدلالة على الموت رمزا، ولاحظ المقطع الآتي:

في دوحة صفراء يقلق ظلها روح الشتاء

لا تنظري في مقلتيك سحابتان من الجليد

تتألقان ولا لهيب وتزحفان ولا فضاء

فلّ العناق على الجفون وحطم الدرب البعيد (١)

ولاحظ أيضا مرتبطا بالإضافة للخريف تمكينا لما سبق:

أبعد اصفرار الخريف

تريدين ألا يجيء الشتاء؟

لقاء و أين الهوى يا لقاء؟ !

عويل من القرية النائية

وأيضا:

كالجناح الثقيل في دوحة صفراء في ضفة الغدير الكئيب

و احتشاد الوجوه مثل التماثيل احتواهن معبد مهجور ،

---

(١) بدر شاكر السياب، أوهار وأساطير، ملال، م١، ص ٨٦.

سمرت قبلة التلاقي على ثغري .. فعادت كما يطل الأسير

من كوى سجنه إلى بيته النائي _ كما يخفق الجناح الكسير

للغدير البعيد _ كالموجة الزرقاء جاشت فحطمتها الصخور ! (١)

في هذه اللوحة المكانية نلحظ التناغم بين رموز الموت والحياة والتداخل بينها كتداخل الروح بالجسد من خلال علاقات لغوية بسيطة كما هو موضح في الجدول التالي:

العبارة	الحياة	الموت	العلاقة	النهائي
الجناح الثقيل	الجناح	الثقيل	وصف	موت
دوحة صفراء	دوحة	صفراء	وصف	موت
الغدير الكئيب	الغدير	الكئيب	وصف	موت
احتشاد..مثل تماثيل	احتشاد الوجوه	تماثيل	تشبيه	موت
معبد مهجور	معبد	مهجور	وصف	موت
سمرت قبلة	قبلة	سمرت	إسناد	موت
يطل الأسير	يطل	الأسير	إسناد	موت
كوى سجنه	كوى	سجنه	إضافة	حياة
الجناح الكسير	الجناح	الكسير	وصف	موت
بيته النائي	بيته	النائي	وصف	حياة

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، لقاء ولقاء، م١، ص ٩٧.

للغدير البعيد	الغدير	البعيد	وصف	موت
كالموجة الزرقاء	كالموجة	الزرقاء	وصف	حياة

الملاحظ هنا أن صور الحياة الجزئية انقلبت موتا في تكوينها النهائي ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

الصورة	الربط	الصورة المقابلة	العلاقة	النتيجة
سمرت قبلة التلاقي على ثغري	كما	يطل الأسير من كوى .. إلى بيته ..	تشبيه	موت
يطل الأسير من.. سجنه إلى بيته ..	كما	يخفق الجناح الكسير للغدير البعيد	تشبيه	موت
يخفق الجناح الكسير للغدير البعيد	كـــ	الموجة .. جاشت فحطمتها الصخور	تشبيه	موت

لاحظ أيضا اللون الأحمر في دلالته على الموت، حيث يقول:

ألف أبي زيد تفور الرغوة

من خيلة الحمراء كالهجير

أكلّها لهذه النهاية

ترى الحمام للحياة غاية ؟ (١)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، الوصية، م١، ص ٢١٧.

ولاحظ اللون الأزرق الذي هو تشكيل بين عالمين: الموت والحياة حين تكون القرينة الدالة (شباك) ففي المقطع الآتي يقول:

على ضفة الموت بوّابتين

تلوحان للقادم

و شبّاكك الأزرق

على ظلمة مطبق

تبدّي كحبل يدّ الحياه

إلى الموت كيلا تموت (١)

ولاحظ في المقطع قبل السابق وصف الموجة بالزرقة كيف أسلمها إلى الحطام واعتبرنا في الحساب الأولى أن الزرقة حياة لأنها صورة المكانية الموصوفة قد تكون طبيعية بمعنى واقعية إذ الماء الأزرق لون انعكاس السماء على الموجة، ولكن لما كانت الصورة النهائية المتحصلة بعد التشبيه موتا كانت دلالة الزرقة على الموت أجدى في الاعتبار، وخاصة أن السياب يربط الزرقة بالبرودة والبرودة بالموت، ففي الزرقة عند السياب ملمح رمزي للموت، من جهة أنه مصور للبرد ولاحظ المقطع الآتي:

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة (٢) ، م١، ص ١٢٢.

أحدق في وجوه السائلات أحالها السقم

ولوّنها الطوى، فأراك فيها، أبصر الأيدي

تمد، أحس أن يدي .. معهن تعرض زرقة البرد

على الأبصار وهي كأنهن أدارها صنم

تجمّد في مدى عينيه أدعية وسال دم

فأصرخ في سبيل الله، تخنق صوتي الدمعه

تحيط الملح و الماء. (١)

ويؤكد هذا ما نلحظه حين يبعث الحياة في يدي محبوبته حين يزيل الثلج البرد في المقطع الآتي:

وحتى حين أصهر جسمك الحجريّ في ناري

و أنزع من يديك الثلج تبقى بين عينينا

صحارى من ثلوج تنهك الساري(٢)

حتى يصل إلى تشكيل الثلج بصورة الموت نهائيا في المقطع الآتي حيث يقول:

لو أتاها

لو أطال المكث في دنياه عاما بعد عام

دون أن يهبط في سلّم ثلج وظلام(١)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، الأم والطفلة الضائعة، م١، ص ١٥٣.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، احتراق، م١، ص ٢١٠.

فهو يساوي بين سلم الثلج والظلام ومعلوم أن الظلام السيابي موت. وهنا تجدر الإشارة إلى رموز الحياة اللونية ممثلة اللون الأخضر أساسا وفي النور والضوء والشعاع اللهيب والمصباح ما لم يطعمها بالإضافة أو الوصف أو الحال أو التشبيه بمادة دالة على الموت أو حاجبة للحياة كما في المقطع الآتي:

مات الفضاء سوى بقايا من مصابيح الطريق

مبهورة الأضواء تنصب في جداول من بريق

صفراء تخنقها الظلال على فم الليل العميق (٢)

فالمصابيح رمز مكاني للحياة ولكن جعله حالها مبهورة وصفراء ومخنوقة حد من عنصر الحياة لصالح عنصر الموت وعلى العموم فإن تلك الرموز الدالة على الحياة لها في العادة عند السياب رموز مقابلة من رموز الموت كالعتمة والظلمة والظلام والانطفاء والإسدال ولاحظ المقطع الآتي:

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الأكيل

بين السعال على الدماء فيختم الفصل الطويل

والحفرة السوداء تفغر بانطفاء النور فاها

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، حدائق وفيقة(١)، م١، ص ١١٧.

(٢) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، الموعد الثالث، م١، ص ١٠٤.

إني أخاف أخاف من شبح تخبئه الفصول !! (١)

نلحظ ملمحين في الرموز المكانية عند السياب أحدهما مرتبط بقبول الموت المفضي إلى العدم وثانيهما عكسه أي رفض العدم واستهجانه. أما الملمح الأول فقد جاء في المقطع الآتي:

أختاه لذّ على الهوى ألمي فاستمتعي بهواك وابتسمي

هاتي اللهيب فلست أرهبه ما كان حبك أول الحمم

ما زلت محترقا تلقفني نار من الأوهام كالظلم

سوداء لا نور يضيء بها جذلان يرقص عاري القدم

هاتي لهيبك إن فيه سناً يهدي خطاي ولو إلى العدم(٢)

أما الملمح الثاني فقد جاء في المقطع الآتي:

يسوق عزرائيل من جموعنا الصّفر إلى جزيرة

قاحلة يقهقه الجليد فيها

يصفر الهواء في عظامنا ويبكي

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوه

---

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير ، رئة تتمزق، م١، ص ٤٢.

(٢) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير ، لن نفترق ، م١، ص ٥٢.

فهو ظلام عدم ما فيه من حسّ ولا شعور [1]

والمدقق في المقطع الأول يجد أن السياب قاله في عهده الرومانسي وهو شبيه بتلك الصورة المكانية التي قدمها للفراشات في قصيدة سراج بقوله:

بأسى الليل باحتراق الفراشات   بدمع من النفوس الظوامى [2]

فهو يشبه نفسه في احتراقه بلهيب حب محبوبته بالفراشات التي تعشق اللهيب ويفضي بها إلى الموت فالعدم هنا يساوي الموت في معجم الشاعر ولكن في القصيدة المتأخرة فإن العدم فهم وجودي خالص يشبه العدم عند هيدجر[3] بمعنى حالة من الموت تساوي اللاشيء وهذه العدمية التي يحاول السياب أن يفر منها إلى أن الموت حياة أخرى مع غض النظر عن كيفيتها التي تشكلت في وعي السياب الشعري بأكثر من صورة.

فالموت السيابي ليس أكثر من تشكيل مكاني آخر، الخوف والقلق في معالجته قادم من عدم معايشته له أكثر من الخوف منه ذاته؛ وكأن الأمر أشبه ما يكون بقلق المسافر الذي يتوجس المكان الجديد؛ لذا فإن فكرة اللاشيء أو العدم المطلق تشكل بالنسبة له صدمه، فقدم لها حشدا من الرموز المكثفة للموت: عزرائيل صفر قاحل الجليد البكاء ظلام وثم قدم سؤاله الصدمة: ماذا لو أن الموت ليس بعده صحوة؟!

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، الوصية ، م١، ص ٢١٧.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص ١٠١.

(٣) هيدجر ، كتابات أساسية (ج٢) ، ترجمة : إسماعيل المصدق ، مقدمة المترجم ، ص ٩.

يحاول السياب التنويع في عرض قضية الموت والحياة فمرة يعرض الحياة ومرة يعرض الموت ومرة يزاوج بين الصورتين من خلال نسج خيط من الحياة بآخر من الموت لتكوين سدى الصورة عن طريق الرموز الدالة أما في هذه اللوحة فإن السياب يقدم صورة للحياة ثم يرسم صورة للموت ثم يفرق بينهما ولاحظ المقطع الآتي:

أناشيد تحت ضياء القمر

تغني بها في ليالي الربيع

فتحلم أزهاره بالمطر

ويمضي صداها يهز الضياء

ويغفو على الزورق المنتظر

في ليلة ظلماء بل فضاءها المطر الثقيل -

لا صرخة اللقيا تطيف به و لا صمت الرحيل

يمناك والنور الضئيل أكان ذاك هو الوداع ؟ !

باب و ظل يدين تفترقان- ثم هوى الستار

ووقفت أنظر في الظلام و سرت أنت إلى النهار(١)

ولاحظ كيف صمم اللوحة المكانية الدالة على الحياة، وهي الآتية من المقطع:

---

(١) بدر شاكر السياب ، أزهار وأساطير ، هوى واحد، م١، ص ٤٩.

أناشيد تحت ضياء القمر **تغني بها في ليالي الربيع** **فتحلم أزهاره بالمطر** **ويمضي صداها يهز الضياء** **ويغفو على الزورق المنتظر**	**صورة الحياة**

وهذه اللوحة زاخرة برموز الحياة ولاحظ: الإنشاد الضياء القمر الغناء الربيع الحلم الأزهار المطر الصوت(الصدى) الرقص(يهز) الاستقرار (يغفو) التوقع (المنتظر) وكلها صور للحياة الوادعة في حين لاحظ في اللوحة الثانية كيف يحول رموز الحياة إلى موت بملاحظة: الظلام الثقل الفراغ (لا صرخة ولا صمت) الضآلة الفرقة الظل الهوي الستار.

في ليلة ظلماء بل فضاءها المطر الثقيل - **لا صرخة اللقيا تطيف به و لا صمت الرحيل** **يمناك والنور الضئيل أكان ذاك هو الوداع** **؟ !** **باب و ظل يدين تفترقان- ثم هوى الستار**	**صورة الموت**

ولاحظ كيف أعطى الحياة ممثلة بالحركة(سرت) والنهار للآخر واحتفظ بالموت لنفسه ممثلا بالسكون (وقفت)والظلام ليشكل من اللوحتين لوحة مكانية واحدة كأنه يصور خشبة مسرح الحياة بباب وظل وستار ومتفرج وممثل فيقول جامعا النقيضين:

ووقفت أنظر في الظلام و سرت أنت إلى النهار	**الموت والحياة**

الفصل الثالث

- مدخل
- علاقات المكان بالزمان عند السياب في البواكير
- علاقات المكان بالزمان عند السياب في المعبد الغريق
- طبيعة الزمكان عند السياب

علاقات المكان بالزمان في شعر السياب

مدخل:

لم نستطع منذ الفصل التمهيدي أن نتجاوز الزمان في عرض قضايا المكان حيث تحدثنا ابتداء في وجهة نظر باختين في مفهوم الزمكانية (الزمان /المكان Chronotope) وبينا كيف شكل بفعله ذاك انعطافة في تطوير مفهوم المكان، وكيف أن هذا المنظور الجديد أفضى إلى صعوبة الفصل بين الزمان والمكان في شكل العمل الفني بحيث أصبح الزمكان يحدد الوحـدة الفنيـة للنص الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي، وأسهبنا في بيان أن الزمكان في النص ينطوي دائماً على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلا في التحليل المجـرد؛ وبـذلك قررنا بداية أن كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا ينفصل أحدها عن الآخـر، وهي دائماً ذات صبغة انفعالية تقييمية، يستطيع التفكير المجرد – طبعاً– أن يتصور الزمـان والمكان كلاً على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية، لكن التأمل الفني الحـي لا يفـصل شيئاً، ولا يغفل شيئاً؛ إنه يلّم بالزمكان بتمامه وكماله."(١).

ما لم نقله آنفا ونود إدراجه هنا أنّ العرب قد أدركت أن الدلالـة الـشعرية تتنـوع وتتكـاثف وتختلف من وجوه متعددة بالنظر إلى العلاقة القائمة بين الفضاءين (الزماني والمكاني) للدلالة مما يدعم مقولة باختين فيقول حازم القرطاجني: " من جهة مواقعها (أي الصورة الشعرية) في

---

(١) انظر: تزفيتان تودورف، المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صـالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٣٩. حيث أشار إلى أن باختين وضع أبحاث كتابه خلال عـامي ١٩٣٧ و١٩٣٨، ثم جمعها ودققها ووضع الملاحظات الختامية عام ١٩٧٣، ولكنها لم تطبع أبداً حينئذ.

زمان ومكان ووضع بعضهما في ذلك من بعض، ومن جهة التقاذف بالعبارات إلى تلك الأنحاء، صور أخرى ربما وجد مثلها فيما تقدم وربما لم يوجد، لأن الشيء يقع مع الشيء في زمان أو مكان، أو يقع بناحية منه وفي زمان غير زمانه متقدم عليه أو متأخر عنه، وقد تكتنف الشيء أشياء من جميع نواحيه، وكذلك تقع مكتنفاته في الزمان سابقة وتالية، وتترتب في القرب والبعد وفي الزمان والمكان من أقرب ما يمكن إلى أقصى ما يمكن، وقد يقع الشيء في جميع نواحي الشيء في مرات عدة، أو بأن يكون شيئا يعم جهاته وكذلك في الزمان ".(١)

وإذا حاولنا تحليل هذه المقولة المتضمنة لكل الاحتمالات الواردة في علاقة الأشياء بعضها بعض داخل الخطاب الشعري الواحد فقد يتماثل حضورها داخل الفضاءين وقد يتباين، كما يمكن أن تشترك في فضاء وتختلف في فضاء آخر من حيث الورود والحضور أو الغياب، كما يمكن أن يكون حضور بعضهما واردا في الحيزين ولكن في جهات متباينة عبر الفضاءين، أو متباينة في طرف ومتماثلة في آخر وقد تكتسح الأشياء الفضاءين فتشمل كل أرجائها، وقد تختلف في درجة الهيمنة في كليهما أو إحداهما وتستحكم في درجة الهيمنة وحجمها وكيفيتها تلك الأفعال الواردة داخل الفضاءين أي بحسب الاحتمالات الواردة في تعدد الأفعال أو اتحادها(٢) " فتتضاعف صور المعاني بذلك تضاعفا يعز إحصاؤه"(٣)

---

(١)الطاهر بومزبر، أصـــول الشعرية العربية: نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، جامعة جيجل – الجزائر ٢٠٠٦ . ص ١١٤. وانظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب ابن الخواجا، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص

(٢) الطاهر بومزبر، المرجع نفسه، ص ١١٤-١١٥.

(٣) الطاهر بومزبر، المرجع نفسه، ص ١١٥.

علاقات المكان بالزمان عند السياب في البواكير:

يظهر الزمان في عرصات المكان على قلة في دواوين السياب الأولى إلا أنه مما يجدر ذكره هنا بداية أن علاقة السياب المباشرة بالزمان لم تكن أليفة ألفته بالأماكن وقد ذكرنا طرفا من هذا حين أخذنا قصيدة "على الرابية" بالتحليل التفصيلي في الفصل المنصرم(١).

ونؤكد هذا في قصيدة ثانية من قصائد البدايات وهي قصيدته "رثاء جدتي" حيث يظهر تحيزه للمكان على الزمان، وذلك حيث يقول:

أيها القبر كن عليها رحيما   مثلما ربت اليتامى بلين

أيها القلب هل تلام شمالي   والتي تفعل الذنوب يميني

لا تلمني فلست قد علم الله   أرد القضاء لو يأتيني

ولم الموت والزمان الذي   يسلب ما ترتجيه غير ضنين

..جدتي من أبث بعدك شكواي   طواني الأسى وقل معيني

أنت يا من فتحت قلبك   بالأمس لحبي أوصدت قبرك دوني(٢)

الغريب هنا أنه رغم أن المكان معاد طبيعيا وصورته محطمة للآمال، إلا أن الشاعر يصفه وصفا محايدا بل متفهما وقابلا ولا يعاديه حتى أنه يستعطفه، فيقول:

---

(١) انظر: البحث، ، ٤٨ وما بعدها.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي، م٢، ص ١٠٣.

أيها القبر كن عليها رحيما   مثلما ربت اليتامى بلين(١)

وكأنه لما ارتمى فوق صدر الشجون أعلن استسلامه للمكان، أو أنه يهادنه كي يحفظ جدته من فرط الخوف منه ، والراجح أنه لم تكن للسياب مشكلة أصلا مع المكان وإنما مشكلته مع الحال به، لذا تجده يخاطب جدته في آخر القصيدة قائلا:

أيها القبر كن عليها رحيما   مثلما ربت اليتامى بلين

..جدتي من أبث بعدك شكواي   طواني الأسى وقل معيني

أنت يا من فتحت قلبك   بالأمس لحبي أوصدت قبرك دوني (٢)

وأود هنا أن ألفت المتلقي إلى عبارة **(أوصدت قبرك دوني)** حيث السياب يرغب في أحد أمرين الأول وهو المنطقي أن تعود جدته للحياة فلا يعود لها قبر موصد والثاني حسب ظاهر العبارة أن السياب يريد أن يدخل القبر مع جدته إلا أنّ جدته هي التي منعته فالشاعر يريد القبر مكانا له لأنه يريد جدته الحالة به، مما يعني أن لا مشكلة له مع المكان أساسا ولا عدائية بينهما، ولذا لما توجه الشاعر إلى قلبه مخاطبا حدد له عدوه – مما يؤكد أنه يبرئ القبر المكان من وزر موت جدته – فحمل الوزر كاملا للموت ذاته والزمان، فيقول:

أيها القلب هل تلام شمالي   والتي تفعل الذنوب يميني

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي، م٢، ص ١٠٣.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي، م٢، ص ١٠٣.

لا تلمني فلست قد علم الله   أرد القضاء لو يأتيني

ولم الموت والزمان الذي   يسلب ما ترتجيه غير صنين(١)

ومن هنا قررنا آنفا أنّ السياب لا يتألف مع الزمان المباشر بالعبارة الدالة عليه مشتقة من الجذر (ز،م، ن).

ونود أن نقدم دليلا آخر على صدق هذا المعطى ففي قصيدة تنهدات يظهر المكان الأليف والمحايد في حين يظهر الزمان المعادي والضد حيث يقول:

سعف النخيل على الممر تدل   واحجب بظلك ما يراه المتجلي

من كنت أحذر أن تحجب طيفها   عن ناظري نزلت بأبعد منزل

سيان عندي اليوم قفر موحش   وظلال روض مستطاب المنهل

... أبدا تذكرني المروج من نأت   وربابة الراعي تهيج الشوق لي

... سعف النخيل: سواك خان مودتي   وبقيت تحفظها لمن لا ينسلي

... تمضي الحبيبة والزمان كلاهما   وأظل أندبها وتصغي أنت لي(٢)

فالمكان يصغي له ويواسيه في حين أن الزمان يخذله ويعاديه معاداة الحبيبة له ولو شئنا توسيع العبارة لقلنا أن الزمان ظل الآخر في حين أن المكان ظل الشاعر.

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي، م٢، ص ١٠٣.

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، تنهدات، م٢، ص١٣٨.

هذا بالنسبة للزمان المباشر في بواكير السياب أما بالنسبة للزمان غير المباشر فالأمر مختلف إذ يعود الزمان طبيعيا عاكسا ذاته في الواقع على النص أو منعكسا عن نفسية الشاعر غالبا على ما بينا آنفا ونجد السياب عادة يجعل الزمان مكانا؛ بمعنى أنه يحول الزمان إلى زمكاني أو مكاني خالص عن طريق التجسيد والتجسيم أي يشخصن الزمان ليضعه في حيز مكاني ضمن بيئته النصية وتخيلاته الشعرية كما رأينا ذلك في قصيدته الأولى على الرابية.

وليست هي القصيدة الوحيدة التي يشخص السياب الزمان فيها بل ذاك فعل متكرر منه حتى يمكننا عدها أي عملية شخصنة الزمان سمة أسلوبية عنده فنجده مثلا في قصيدة "اذكريني" يقول:

قد محا أيامنا الدهر فهل تبقى لديك

آه لو كنت بقربي إنني أصبو إليك[١]

وفي قصيدة "سراج" يقول:

وهو أرجوحة الظلام وظل — حركته أنامل الأنسام

وجناح يبيت، ينتظر الفجر — خفوق بغصنه المتسامي[٢]

وفي ذات القصيدة بقول أيضا:

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، اذكريني، م٢، ص ١٠٨ .

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص ١٠٨ .

بأسى الليل باحتراق الفراشات بدمع من النفوس الظوامـــي [1]

ويقول فيها كذلك:

أذان الصـــبح أن يلوح فدعه يســـعد الطرف لحظة بمــنام[2]

أما في قصيدة "يوم السفر" فيقول:

وصبح خريفي تكفن ضــــوؤه بغيم يغشي صفحة الأفق ســائر

قد اصفرت الأوراق حتى كأنها ذبالات نور في دجى الليل ساهر[3]

وفي قصيدة تحية القرية يقول:

في رياض النخيل يجمع فيها الفجر شمل الضياء بعد طول شتات[4]

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص ١٠٨ .

(٢) بدر شاكر السياب، البواكير، سراج، م٢، ص ١٠٨ .

(٣) بدر شاكر السياب، البواكير، يوم السفر، م٢، ص ١١٦ .

(٤) بدر شاكر السياب، البواكير، تحية القرية، م٢، ص١٤٢.

ونلحظ من كل الأمثلة المتقدمة كيف شكل السياب من الأزمنة شخوصا أو جسدها أشياء مكانية وهي في عمومها لا تدخل ضمن المفهوم الأول للزمان المباشر المعادي بل هي تتحول بفعل الشاعرية السيابية إلى أماكن تدخل ضمن المكان الأليف.

فيما يأتي من حديث سنركز على ديوان واحد متأخر للسياب وهو ديوان "المعبد الغريق" لنحاول من خلاله تلمس علاقات المكان بالزمان في عمل شعري أخر لنقارن من خلال الديوانين البواكير كعمل متقدم للشاعر والمعبد الغريق كعمل متأخر له ونرى أن مثل هذا التتبع المسحي أجدى وأكثر قبولا للتعميم من التنقل العشوائي بين جميع الأعمال.

علاقات المكان بالزمان عند السياب في المعبد الغريق:

نبدأ هنا كي لا نبتعد كثيرا بالبدء بالمتخالفات من نقطة توافق بين أسلوب السياب في قصائد البواكير مع ديوان المعبد الغريق وهي محافظة السياب على مكننة الزمن ومؤالفته فيقول في قصيدته الأولى "شباك وفيقة":

شباك وفيقة يا شجره

يتنفس في الغبش الصاحي

الأعين عندك منتظره (١)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،شباك وفيقة١، م١، ص١١٨.

حيث جعل الغبش وقت المساء شخصا صاحيا وهذا من إضفاء البعد الإنساني علـــى الزمـــان وهو بالنسبة للسياب زمكان أليف وليس معاد.

كما نلاحظ أن السياب بدأ يشعر في هذا الديوان بالزمن الثقيل والثقل عند الـسياب يـساوي أو يفضي إلى الموت أو مقدماته المأساوية كما عرضنا في حديثنا عن الموت والحياة وصـــورهما المكانية فيقول:

ووفيقـــــة تنظـــر فـــي أســـف

مـــن قـــاع القـــبر وتنتظـــر :

ســـــيمر فيهمســـــه النهـــر

ظـــــلا يتمـــــاوج كـــالجرس

فـــــي ضحـــــوة عيــــد(١)

إن الانتظار الذي عبر عنه السياب هو الزمان الثقيل في المكان ولموافقته شعوريا فقـد أثقـل المكان أيضا .

ونلحظ في هذا الديوان كثرة اتكاء السياب على الزمان والمكان الأسطوري هروبا من الزمـــان والمكان الواقعي أو تسلية عنه فيقول:

فـــــي الـــــريح عبـــــير

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،شباك وفيقة١، م١ص١١٨.

مــن طــوق النهــر يهدهدنـــا ويغنينا

(عوليس مــــــع الأمــــواج يســـــير

والــــــريح تذكــــره بجــزائر منســيه

"شــــــبنا يـــا ريــــح فخلينـــــا") [1]

فالسياب قد صرح قبل إطلاق المقطع الأسطوري القابع في الزمان الماضي والمكــان القــديم بغايته من تقديمه فيقول: (يهدهدنا ويغنينا) يعني أنه جاء به من باب التعزية والتسلية ونلحــظ من هذا الإجراء الفني أن السياب قد أوقف الزمن الحاضر لصالح الزمن الماضي ولكنـــه مــع هذا الفعل إلا أنه يرغب بالتخلي عن الزمن الماضي في الماضي لصالح "**شـــــــبنا يــــــا ريـــــح فخلينــــا**" كي يخلص من كل الزمن بالعامي والغوغائي إن جازت العبارة.

ويوظف السياب الزمان الأسطوري لخلق جو من التأثير العاطفي من جهة ولتوضيح صــورة مشابهة في الواقع كما في قوله:

إذا انشق عن وجهك الأسمر

كما انشق عن عشتروت المحار

و سارت من الرغو في مئزر

ففي الشاطئين اخضرار

و في المرفأ المغلق

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،شباك وفيقة١، م١ص١١٩.

تصلّي البحار [1]

ومن الزمن القديم تكاد تنبثق الحياة والاتزان الفكري والنفسي والواقعي.

كما نلحظ إخفاء السياب الزمان في المكان بحيث لا يعود دالا على الزمـــان ســـوى حركيـــة المكان والمتحيزات فيه كما في المقطع الآتي:

العـــــــالم يفتـــــــح شـــــــباكه

مـــــــن ذاك الشـــــباك الأزرق،

يتوحـــــــد, يجـــــعل أشـــــواكه

أزهـــــــارا فـــــي دعـــــة تعبـــــق[2] .

أن حركة التحول من أشواك إلى أزهار هي التي دلت على وجود الزمان وحضوره ولـــم يـــتم ذكر الزمان مباشرة في هذا المقطع.

إذا كان الزمن الحاضر هو الواقعي أو المتحيز الطبيعي فإن الماضي هو المتحيز الناقص الذي لا يكتمل إلا في الذهن ومع هذا فإن السياب يرى العكس تماما فيجعل الماضـــي أكمـــل مـــن الحاضر كما في المقطع الآتي:

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١ص١٢١.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة١، م١، ص ١٢٠.

وماضيك من حاضري أجمل

هو المستحيل الذي يذهل

هو الكامل المنتهي لا يريد

ولا يشتهي أنه الأكمل

ففي خاطري منه ظل مديد

وفي حاضري منه مستقبل(١)

وهنا نلحظ من باب التقسيم التجريدي أن الزمان(الماضي) أفضل من الزمكان (الحاضر) عند السياب في حين أن المكان مقدم على الزمان ما لم يشكل الزمان مكانا.

ولا يفتأ السياب يوظف الزمان الطبيعي الواقعي والملاحظ أنه يختار من الأزمنة ما يوحي بظل شاعري في نفس المتلقي

وفتحت عينيك عند الأصيل

على مدرج أخضر (٢)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١ص١٢٣.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١ص١٢٣.

فاختيار زمن الأصيل له دلالة نفسية دون غيره من الأزمان، ولكن السياب يقدم صورة للزمان في المكان حين يمتد الدفق الشعري لديه ليقول:

وكان انكسار الشعاع الدليل

إلى التل والمنزل المرمر (١)

فصار انكسار الشعاع ــ الدال على الزمن الأصلي، وهو يشير هنا إلى انهزام الــزمن الجيــد وقدوم الزمن الرديء – هو الذي يجبر النفس للتقوقع في المنزل الحجري.

ويؤكد هذا حين يقول:

هناك المساء اخضرار نحيل

من التوت والظل والساقية (٢)

حيث جعل المساء الزماني لونا مختلطا مزيجا من عدة ألوان آيته مــن المكــان ومتحيزاتــه: التوت والظل والساقية، وهنا براعة في تحويل الزمان إلى مكان بالتدريج.

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١ص١٢٣.

(٢)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١ص١٢٤.

وبالإضافة إلى ما تقدم وإلى المكان الزمان الأسطوري فإن ثمة مكانا وزمانا متخيلين غير واقعيين يضفي عليهما الدفق الشعري عند السياب نوع من الواقعية وهدفه تحجيم أو الحد من ظاهرة العدم أو اللا شيء فيقول:

لوفيقة

في ظلام العالم السفليّ حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقة

يلتقي في جوها صبح و ليل

و خيال و حقيقة

تنعكس الأنهار فيها و هي تجرى

مثقلات بالظلال

كسلال من ثمار كدوال

سرّحت دون حبال

كل نهر

شرفة خضراء في دنيا سحيقة (١)

يرغب السياب في استمرارية الزمن دون أن تفضي هذه التكرارية في حركات الزمن إلى الموت، فيقول:

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١، ص ١٢٥- ١٢٦.

لو أتاها

لو أطال المكث في دنياه عاما بعد عام

دون أن يهبط في سلّم ثلج و ظلام (١)

فالسياب يحب الزمن الذي لا يؤثر في المكان ولا في الحال به، تأثيرا سلبيا وربما هذا يفسر عشقه للزمان الماضي حيث انقطع تأثيره المباشر في المكان لذا كان يحسن التعايش مع الزمان الأسطوري وهو في هذه القصيدة يستحضر الأسطورة أسطورة عصفور النار ليولد الحياة من الموت ولو على المستوى النفسي فيقول:

أي أمواج من الذكرى رفيقة

كلما رفّ جناح أسمر

فوقها والتم صدر لامعات فيه ريشات جميله

أشعل الجوّ الخريفيّ الحنان

واستعاد الضمّة الأولى وحواء الزمان

تسأل الأموات من جيكور عن أخبارها

عن بابها الربد عن أنهارها

آه والموتى صموت كالظلام

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١، ص ١٢٧.

أعرضوا عنها ومروا في سلام

وهي كالبرعم تلتف على أسرارها [1] .

ويرى السياب أن الحال بالمكان رغم غيابه في الزمان وصيرورته الماضوية إلى أنـــه يبقـــى فاعلا في الزمكان الحاضر فيقول في آخر قصيدة حدائق وفيقة:

والحديقة

سقسق الليل عليها في اكتئاب

مثل نافورة عطر وشراب

وخيال وحقيقة

بين نهديك ارتعاش يا وفيقة

فيه برد الموت باك

واشرأبّت شفتاك

تهمسان العطر في ليل الحديقة[2]

فلاحظ الفرق بين بداية تشكيل الليل ونهايته بفعل المحبوبة المغيبة في الزمان وهـــي ذكـــرى وكيف حولت كآبة الليل إلى عطر فواح.

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة٢، م١، ص ١٢٨.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، حدائق وفيقة، م١، ص ١٢٨-١٢٩.

في هذه المرحلة من شعر السياب بدأ هاجس جديد يسيطر عليه وهو الزمن المتداخل وهو نوع من استشعار السياب بعبثية الزمن فيقول في قصيدة "أمام باب الله":

أعيش بالأمس ، وأدعو أمسي الغدا

كأنني ممثل من عالم الردى

تصطاده الأقدار من دجاه

وتوقد الشموع في مسرحه الكبير،

يضحك للفجر وملء قلبه الهجير. (١)

وفي القصيدة ذاتها يعبر السياب عن حركية الزمن المؤثرة في الأشياء المادية الحقيقية وعدم قدرته على التأثير في زيف الوجوه فيقول:

تقضّت الطفولة. انطفا الشباب

وذاب كالغمامة،

ونحن نحمل الوجوه ذاتها(٢)

والسياب هنا يرسم صورة مكانية للزمان من خلال التشبيه حيث شبه حركة الزمان في مراحل نمو الإنسان بصورة الغمامة التي تذوب ولم يحدد سبب ذوبانها أهو العطاء أم المكابدة وعلى

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أمام باب الله، م١، ص ١٣٨.

(٢)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أمام باب الله، م١، ص ١٣٩.

كل فإن غاية السياب من هذه الصورة تقديم صورة لفشل الزمان في التأثير في طرائق التفكير الإنساني ذلك أنه من خلال صورة الوجوه الزائفة قدم حكمته الخالدة في قوله:

آه

من عالم يرى زنابق الماء على المياه

ولا يرى المحار في القرار

واللؤلؤ الفريد في المحار! (١)

هنا السياب يرسخ أثر فعل الزمان في الخارج إذ يغير النظرة الخارجية من الإنسان للإنسان ولكن الحقيقة أن الجوهر لا يغيره الزمان وإن تغيرت النظرة له.

ويكثف السياب الزمان من خلال صور مكانية بسيطة في قصيدة دار جدي يقول:

الحقب الثلاث منذ أن خفقتُ للحياة

في بيت جدي ، ازدحمن فيه – كالغيوم

تختصر البحار في خدودهن والمياه. (٢)

وهذه الصورة المكانية للغيوم المكتنزة بفكرة الماء والمختزلة لكل تشكلاته في الحياة تشبه الزمن الحي الذي عاشه في بيت جده في طفولته وشبابه (٣).

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،أمام باب الله، م١، ص ١٣٩.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، دار جدي، م١، ص ١٤٣.

(٣) انظر: عبد الباسط مراشدة، محورية الزمن في قصيدة دار جدي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنية، ٢٠٠٤.

الملاحظ **هنا** أن الزمن بدأ يأخذ بعدا فلسفيا عميقا في جمل السياب الشعرية وهو يختلف عن ذلك المقدم في بواكيره سواء الصورة أو العبارة ولاحظ المقطع الآتي كيف عبر عن علاقة الزمان بالمكان من خلال مكانين هما أوجه العجائز والقبور حيث يقول:

فنحن لا نلم بالردى من القبور

فأوجه العجائز

أفصح في الحديث عن مناجل العصور

من القبور فيه والجنائز[١].

ويؤكد هذا **المعنى** للزمان الساحق الذي صورته مكانية خالصة وتشكيله مكاني في صورة البيت الخالي فيقول:

وحين تقفر البيوت من بناتها

وساكنيها، من أغانيها ومن شكاتها

نحس كيف يسحق الزمان إذ يدور. [٢]

لم تكن حركة الزمن من قبل على السياب بهذه الحدة وربما هذا هو الموضع الأول الذي يعلن فيه السياب عن فلسفة عميقة تبدي تجربة حقيقية مع الزمن الفاجع حين عاين بيت جده في القرية ووجد الحياة التي كانت فيه قد توقفت عن الجريان.

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، دار جدي، م١، ص ١٤٤.

(٢)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، دار جدي، م١، ص ١٤٤.

وربما هذا الذي صدمه فشكل عنده رؤية مأساوية واقعية لمصيره الشخصي فيقول:

أي برعم

يرب فيك؟ برعم الردى!! (١)

البرعم مكافئ للغيمة؛ إذ الأصل أن يحتوي مادة الحياة الأصلية ولكن السياب جعله لفرط شعوره بالزمن الساحق شيفرة الموت لا شيفرة الحياة مما أخلص المتلقي إلى الإحساس بالموت ويطور السياب شعوره من الموت المكاني إلى الموت الزماني أيضا فيقول:

غدا أموت

ولن يظل من قواي ما يظل من خرائب البيوت:

لا أنشق الضياء ، لا أعضعض الهواء ،

لا أعصر النهار أو يمصني المساء. (٢)

وهنا يقرر السياب أن الموت الإنساني بفعل الزمن ودورته أشنع من الموت المكاني وأكثر خرابا وعبر عن ذلك بتوقف فعل الإنسان بالزمن (**لا أعصر النهار**) وتوقف فعل الزمن بالإنسان ولا (**يمصني المساء**).

ويمجد السياب في ديوانه هذا الزمن المفقود زمن الصبا والشباب كما يقول:

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،دار جدي، م١، ص ١٤٥.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، دار جدي، م١، ص ١٤٥.

طفولتي ، صباي ، أين .. أين كل ذاك؟[١]

إن هذا السؤال ليس مجرد سؤال عادي بل هو سؤال وجودي عريض يفرض على السياب كي يجيب عنه أن يفلسف الحياة والموت وينظر لهما من منظار خاص وإن كان لا يمت للواقع بصله فيقول:

والأرض لا تدور

والشمس ، إذ تغيب ، تستريح كالصغير في رقاده.

والمرء لا يموت إن لم يفترسه في الظلام ذيب

أو يختطفه مارد ، والمرء لا يشيب

(فهكذا الشيوخ منذ يولدون

الشعر الأبيض والعصي والذقون). [٢]

فهذه الفلسفة التي تقوم على تجميد الزمان في المكان وتجميد الحركة من تأثيث فكر طفولي بسيط يرفض فهم الواقع على غير صورته التي عهدها فيه أو يعرفها.

والذي يضخم إحساس السياب بالزمن ويفجر رهافته اتجاهه وموقفه منه ومحاولته لمقاومته عبر تبسيطه أو عرض ضحالة معرفته به من خلال تطفيل التفكير فيه – هو المرض الذي أوقفه مواجها له عاجزا عنه فيقول:

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، دار جدي، م١، ص ١٤٦.

(٢)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،دار جدي، م١ص ١٤٧.

أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب؟

أحس أنني أذوب ، أتعب ،

أموت كالشجر. [1]

طبيعة الزمكان في شعر السياب :

ويرتبط إحساس السياب بالزمان من خلال المكان فالمكان الذي لا ينتمي إليه لا زمن فيه فروما مثلا ذات زمن متحجر بل هو يعيش على وفي الزمن الماضي زمن الوطن ويجمد زمن روما فنجده يقول:

يا فجر الصيف إذا بردا

يا دفء شتائي يا قبلا أتمناها

أحيا منها و أموت بها وأضم الأمس

أمسّ غدا

وتعود اللحظة لي أبدا

ما أنأى بيتك ما أنأى عينك

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،دار جدي، م١، ص ١٤٨.

بحار

وجبال دم: زمن جمدا

ليعود مدى. وأجنّ أثار

فأحسّ عبيرك في نفسي

ينهد، يدندن كالجرس(١)

ويتحجر الزمان أيضا عن طريق إغلاقه عند السياب فيقول:

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب فالألواح

غدي والحاضر الباقي

أنا الغد في ضمير الليل مد الليل ألف جناح

عليه فطار لما طار بالظلماء و الشهب (٢)

ويشبه هذا زمن المرض الذي أرث للسياب حالة من النكوص إلى زمن الطفولة ممثلا بمكانها الأثيري الجميل فيقول مثلا:

مضى أزل من الأعوام : آلاف من الأقمار، والقلب

يعد خوافق الأنسام ، يحسب أنجم الليل،

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،حنين في روما، م١، ص ١٥٠.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، سهر ، م١، ص ٢١٢.

يعد حقائب الأطفال ، يبكي كلما عادوا

من الكتّاب و الحقل[١].

وبغض النظر عن المتكلم في النص إلا أنه صورة من صور السياب وتعبير عنه في النهايــــة، فالسياب يحن لزمن الطفولة ممثلا بالكتاب والحقل.

ويؤكد هذا المعنى في قصيدة ثانية فيقول:

يا ليتني ما زلت في لعبي

في ريف جيكور الذي لا يميل

عنه الربيع الأبيض الأخضر [٢]

ويعيد ذات المعنى في قصيدة ثالثة فيقول:

فر قلبي إليها كطير إلى عشّه في الغروب

هل تراه استعاد الذي مر من عمره كل جرح

و ابتسام ؟

أبعد انطفاء اللهيب

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،الأم والطفلة الضائعة، م١، ص ١٥٤.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، فرار عام ١٩٥٣ ، م١، ص ٢٠٢.

يستطيع الرماد اتّقادا ؟ و من ؟أين ؟ من أيّ جمرة ؟

يا صباي الذي كان للكون عطرا و زهوا و تيها

كان يومي كعام تعد المسرّة

فيه نبضا لقلبي تفجّر منها على كلّ زهرة

كانت الأرض تلقى صباحا لأوّل مرّه (١)

ويؤكده في ذات القصيدة فيقول:

وهيهات ما للصبا من رجوع

إن ماضيّ قبري و إني قبر ماضي

موت يمدّ الحياة الحزينة

أم حياة تمدّ الرّدى بالدموع (٢)

والسياب هنا يؤكد فكرة الزمن الحلقي أو الدائري فيقول :

مضت عشر من السنوات، عشرة أدهر سود

مضى أزل من السنوات، منذ وقفت في الباب

أنادي ، لا يرد عليّ إلا الريح في الغاب

---

(١)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، جيكور شابت ، م١، ص ٢٠٦.

(٢)) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، جيكور شابت ، م١، ص ٢٠٨- ٢٠٩.

تمزق صيحتي وتعيدها .. و الدرب مسدود[1].

ويؤكد الزمن الحلقي في قصيدة مدينة السراب باستخدام ذات الصورة المكانية القائمة على فكرة المكان المغلق فيقول:

عشر سنين سرتها إليك يا ضجيعة تنام

معي وراء سورها تنام في سرير ذاتها

و ما انتهى السّفار

إليك يا مدينة السراب يا ردى حياتها

عبرت أوربا إلى آسيه

و ما انطوى النهار

و أنت يا ضجيعتي ، مدينة نائية

مسدود أبوابها و خلفها وقفت في انتظار [2].

وبدأ السياب يشعر بوطأة الزمن من خلال المرض وبه وقد عبر عن ذلك من خلال مخاطبته للنهر حيث عكس على المكان ممثلا في أوراق الأشجار وفعل الزمن فيها من خلال التركيز على العدد المشير للزمن فيقول:

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،الأم والطفلة الضائعة، م١، ص ١٥٥.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، مدينة السراب، م١، ص ١٦٢-١٦٣.

يا نهر عادت إليك من أبد اللحود ومن خواء الهالكين

راعيك في الزمن البعيد يسرح البصر الحزين

في ضفتيك ويسأل الأشجار عندك عن هواه

أوراقها سقطت وعادت ثم أذبلها الخريف

وتبدلت عشرين مره (١).

وهنا يظهر تعلق السياب بزمن الصبا ومكانه وتحسره عليه من خلال ربطه بالزمن الحالي ممثلا بنفسية الشاعر المنكسرة التي عبر عنها من خلال وصف بصره بالحزن ومن خلال استشعاره الموت في اللحود والهالكين مؤكدا الإحساس في عبارته التالية: **(ما أخيب الموتى إذا رجعوا إلى الدنيا القديمة)** (٢)، وهنا يختلط السياب في تموز وأورفيوس؛ إذ العبارة عامة تستغرق كل جنس الموتى.

ويفضي به هذا الإحساس إلى تداخل الأزمان وتتابعها حتى لا يبقى من المكان إلا زمنه فيقول:

لم يبق فيك سوى الزمان وليس ما فيك قطره

من ماء أمس كأن فجرك عاد قبل غد مساءك

وكأن ضفتك الحبيبة ضفّة الأبد البعيد

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،يا نهر، م١، ص ١٧٠.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،يا نهر، م١، ص ١٧١.

يا نهر أن وردتك " هالة " والربيع الطلق في نسيانه

ولى صباها فهي ترجف الكهولة وهي تحلم بالورود

في حين أثقلها الجليد كأن نبعا في اللحود

تمتص منه عروقها دمها فقل: لم ينس عهدك

وهو في أكفانه [١]

أخذت مقاومة الموت في قصيدة المعبد الغريق بعدا ثانيا، وهو مقارنة الأزمان بين عمر الكائنات والإنسان؛ ليدلل على أن الإنسان هالك من حيث هو إنسان، وهذا يضفي نوعا من العزاء لذات السياب في عموم الموت الإنساني فيقول مثلا:

وأرسى الإخطبوط فنار موت يرصد البابا

سجا في عينه الصوراء صبح كان في الأزل

تهزّأ بالزمان يمرّ ليل بعد ليل وهو ما غابا

ففيم غرور هذا الهالك الإنسان هذا الحاضر المشدود

بالأجل ؟

أعمّر ألف عام ؟ ليته شهد الخلائق وهي تعبر شرفة الأزل[٢]

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق،يا نهر، م١، ص ١٧٢.

(٢) بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، المعبد الغريق، المعبد الغريق ، م١، ص ١٧٨.

ويفلسف هذه الأزلية للكائنات الأخرى باحتوائها على مكان ممانع للزمن فيها ويقارن بين فعل الزمن بالقوة الإنسانية الضعيفة ممثلة بالقيصر والقوة الحيوانية الممانعة ممثلة بالسلحفاة فيقول:

ألا يا ليته شهد السلاحف تستحق الدّنيا

قياصرها ويمنع درعها ما صوّب الزمن

إليها من سهام الموت

لكنّ الذي يحيا

بقلب يعبر الآباد يكسر حدّه الوهن

فيصمت عمره أزل يمس حدوده أبد من الأكوان في دنيا(١)

ونلحظ أن السياب يرى أن التشكيل المائي فقط هو الذي يكوّن المكان الممانع للزمن كدرع السلحفاة تماما، ولكنه لا يفعل ذلك للإنسان ولكن يفعله لأثره في المكان فيقول في سبب سلامة غرف المعبد:

كأن الماء في ثبج البحيرة يمنع الزّمنا

فلا يتقحم الأغوار لا يخطو إلى الغرف (٢)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، المعبد الغريق ، م١، ص ١٧٨.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، المعبد الغريق ، م١، ص ١٧٩.

يعمد السياب في إيصال المعنى الشعري إلى محو الزمن التاريخي أو كفه إلى ما يناسب الزمن الحاضر من زمان ماض مما يشكل حركة نكوص الزمن إلى الزمن ويفــضي إلـــى خلخلـــة الأزمان فيقول:

يا لرنين أغلال

ويا لصدى من الساعات بالأكفان مسّ رؤوس أطفال

وفلّ عناق كل العاشقين ودسّ في القبلة

مدى من حشرجات الموت ردّ أصابع الأيدي

أشاجع غاب عنها لحمها وستائر الكله

يحوّلها صفائح تحتها جثث بلا جلد

هلمّ فبعد ما لمح المجوس الكوكب الوهّاج تبسط نحوه الأيدي

ولا ملأت حراء وصبحه الآيات والسّور

هلمّ فما يزال زيوس يصبح قمّة الجبل

بخمرته و يرسل ألف نسر نز من أحداقها الشرر

لتخطف من يدير الخمر يحمل أكؤس الصهباء والعسل(١)

ويستدعي هذا السياب إلى فقد الزمان في المكان بحيث يفقد البوصلة الدالة على كلا الحيـــزين الزماني والمكاني مما يقوده إلى الإحساس بالضياع والفقد واليتم فيقول:

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، المعبد الغريق ، م١، ص ١٨٤- ١٨٥.

يا باب الأساطير

يا باب ميلادنا الموصول بالرحم

من أين جئناك من أي المقادير

من أيما ظلم

و أي أزمنة في الليل سرناها

حتى أتيناك أقبلنا من العدم

أم من حياة نسيناها (١)

وكي يتخلص السياب من هذا الشعور المهلك يفلسف الحياة والموت بما يضمن استمراره فـي الحياة بأن يجعل الموت إجراء من إجراءات الحياة الموجبة للعودة ثانية ضمن فكـرة تناسـخ الأرواح فيضمن مساواة المكاني بالزماني واستمرارهما معا فيقول:

جيكور ماذا ؟ أنمشي نحن في الزمن

أم أنه الماشي

ونحن فيه وقوف

أين أوله وأين آخره

هل مر أطوله

أم مرّ أقصره الممتد في الشجن

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أفياء جيكور ، م١، ص ١٨٦– ١٨٧.

أم نحن سيان نمشي بين أحراش

كانت حياة سوانا في الدياجير

هل أنّ جيكور كانت قبل جيكور

في خاطر الله في نبع من النور (١)

يبقى أن نشير إلى أن شعور السياب في وطأة المرض وثقله عليه وإحساسه بـدنو أجلـه أنـه صار شغفا بالزمان والمكان كلاهما ولا أجمل من مقطعه المعبر عن ذلك بوضوح تام وبحـس جنائزي راق ومدرك ومتقبل:

سهرت لأني أدري

بأني لن أقبّل ذات يوم وجنة الفجر

سيقبل مطلقا في كل عشّ نغمة و جناح

و سوف أكون في قبري (٢)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أفياء جيكور ، م١، ص ١٨٨.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، سهر ، م١، ص ٢١٦.

الفصل الرابع

- مدخل .
- المكان ووجود المرأة فيه .
- المكان وغياب المرأة عنه .
- المكان والمرأة الرمز .
- المكان بين حضور المرأة وغيابها .

الصور المكانية للمرأة في شعر السياب

مدخل:

شكلت المرأة هاجسا حيويا ودراميا في حياة السياب القصيرة نسبيا، والموزعة بين صـــراعاته مع اليتم المبكر والغربة والمرض العضال والحب الأحادي الجانب الذي شـــكلت المـــرأة فيـــه هاجسا يتجلى في كل مراحله الحياتية والشعرية؛ فغدا السياب شاعرا مأزومـــا بـــالمرأة علـــى الأصعدة كلها فصارت المرأة حلما ووهما وحقيقة.

كانت المرأة المنتظرة، أو المحبوبة الميؤوس منها، شاخصة في مراحل حياتـــه، ســـواء فـــي مرحلة الرومانسية، أم مرحلة الواقعية، أم مرحلة الواقعية الجديدة، أم مرحلته الأخيرة الذاتيـــة في مواجهته الدامية مع الموت(١).

ويعيد أغلب من درس السياب جذر هذا الحضور المأزوم للمرأة، إلى طفولته يتـــيم الأم، منـــذ الرابعة من عمره، وزواج أبيه المبكر وإلى وفاة جدته الذي شكل له صدمة؛ إذ هي التي ربتـــه بعد أمه، حتى وفاتها، وهو في عمر الثامنة عشرة تقريبا، ويقول في وفاتها:

تتلوين في مهاد المنايا وتغيبين في عذاب الأنين

(١) ناجي علوش، ديوان بدر شاكر السياب، م١ المقدمة.

وتضجين بالدموع سجاما **وتطوفين في بحار السنين**

ثم آب السفين بعد طواف **خاليا عودة الكسير المهين**[1]

ويرون نتيجة لما تقدم أن السياب خرج إلى ميدان الحياة والشعر وهو يحمل علامة نفسية فارقة؛ ألا وهي احتياجه المكثف للمرأة: المرأة التعويض، والمرأة القدر، والمرأة القصيدة، والمرأة التي تأتي ولا تأتي؛ لأن هناك دائما حاجزا، أو فاصلا ما: عمريا، أو جماليا، أو اجتماعيا؛ الفقر والغنى، أو دينيا، أو عجزيا بسبب المرض الكامن في الجسد، أو وهميا بانتظار المرأة الحلم.

والراجح لدى البحث والتدقيق أن السياب كان مدركا لفقده الجمال الشكلي الجاذب للآخر فكانت العقدة وما كل تلك المذكورات أعلاه إلا مظاهر لهذه العقدة التي تجلت في كل أولاء النساء: نساء الوهم والخيال، أو نساء الحقيقة الصادمة، فكان لهن حاضنة نفسية في ذات الشاعر يستدعيها الشعر؛ فالشعر لا يأتي مع امرأة متاحة، بل يأتي مع امرأة مستحيلة، وكل نساء السياب مستحيلات، حتى زوجته على حد تعبير علي الإمارة[2] .

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، رثاء جدتي، م٢، ص ١٠٣.

(٢) على الإمارة، نساء السياب المستحيلات، جريدة الصباح، العدد٩٥٨١٩،
http://www.alsabaah.com/paper.php?

المكان ووجود المرأة فيه:

يحاول السياب، وخاصة في بواكيره، أن يشكل المكان ليعكس ما يحسه تجاه المرأة من عواطف وأحاسيس، ولاحظ هذا المقطع من قصيدة ذكرى لقاء:

وتنساب مثل الشراع الكئيب وراء الدجى روحك الشاردة

ترى وجهها كالتماع النجوم وتطويه عنك اليد المـاردة

إلى أن يذوب الضباب الثقيل وتنهار ألوانه الجامـدة

فـها أنت ذا تستعيد اللقاء كما عادت الجثة الباردة (١)

فالمرأة الحالة بالمكان قد شكلت المكان بما يتناسب ورؤية السياب لها، فيحاول أن يجلي صورة المرأة من خلال عكس صورتها على المكان، فصور حركتها كالشراع ووجهها كالنجوم في جوّ ضبابي ماح للون، وهذا التشكيل المكاني منعكس عن حلول المرأة بالمكان ذاته.

يقود هذا، في العادة، إلى محاولة السياب التوحد مع المكان؛ ليغنم بالمحبوبة المرأة؛ لأن انعكاسها فيه، أو تفاعلها الإيجابي معه، يثير غيرة السياب؛ فيخلص من ذلك إلى فكرة التوحد مع المكان، كما حدث في محاولته التوحد مع ديوان شعره في قصيدته ديوان شعر فيقول:

---

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، ذكرى لقاء م١، ص ٨٢.

يا ليتني أصبحت ديواني أختال من صدر إلى ثان

قد بت من حسد أقول له: يا ليت من تهواك تهواني

ألك الكؤوس و لي ثمالتها ولك الخلود وإنّني فان؟

يا ليتني أصبحت ديواني أختال من صدر إلى ثاني[١]

والمرأة الحالة بالمكان تؤثر على السياب فتجعله يعكس المكان على ذاته فتجده يقول في قصيدة ستار:

كالشاطئ المهجور قلبي لا وميض و لا شراع

في ليلة ظلماء بل فضاءها المطر الثقيل -

لا صرخة اللقيا تطيف به و لا صمت الرحيل

يمناك و النور الضئيل أكان ذاك هو الوداع ؟!

باب و ظل يدين تفترقان- ثم هوى الستار

ووقفت أنظر في الظلام و سرت أنت إلى النهار[٢]

يقود ذلك السياب، في بعض الأوضاع أن يحيد الزمان، ويبقي المكان ممثلا في الانتظار الذي يساوي الزمن الجامد أو المكان، فيقول في قصيدة سجين:

---

(١) بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، أزهار وأساطير، ديوان شعر ، م١، ص ١٠٨.

(٢) بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، أزهار وأساطير، ستار م١، ص ٧٥.

وطال انتظاري كأن الزمان　　تلاشى فلم يبق إلا انتظار

وعيناي ملء الشمال البعيد　　فيا ليتني أستطيع الفرار

وأنتِ التقاء الثرى بالسماء　　على الآل في نائيات القفار

وطال انتظاري كأن الزمان　　تلاشى فلم يبق إلا انتظار! (١)

ويركز السياب على جزئيات مكانية للدلالة على سيطرة المكان على النفسية وثقله في غياب المرأة فيقول في قصيدة سجين:

أما تبصرين الدخان الثقيل　　يجر الخطى من فم الموقد

تلوى فأبصرت فيه الظهور　　وقد قوستها عصا السيد

وأبصرت فيه الحجاب الكثيف　　على جبهة العالم المجهد

أما تبصرين الدخان الثقيل　　يجر الخطى من فم الموقد(٢)

ولكن المسيطر على السياب، في المرحلة الرومانسية عموما، هو جعل المرأة هي العاكس للطبيعة والمكان، وما فيهما من تجليات متنوعة، حسب نفسيته، وعلاقته بالمرأة، وما يشاهده منها، ولاحظ ذلك في قصيدة عينان زرقاوان:

عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير

---

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، سجين ، م١، ص ٧٩

(٢) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، سجين ، م١، ص٨٠.

أرنو فينساب الخيال وينصب القلب الكسير

وأغيب في نغم يذوب.. و في غمائم من عبير

بيضاء مكسال التلوي تستفيق على خرير

ناء.. يموت و قد تثاءب كوكب الليل الأخير

يمضي على مهل و أسمع همستين.. وأستدير

فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير

حسناء يا ظل الربيع, مللت أشباح الشتاء

سوداً تطل من النوافذ كلما عبس المساء

حسناء.. ما جدوى شبابي إن تقضى بالشقاء

عيناك.. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء ..

لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء

زرقاء ساجية.. و أن النور من صنع النساء

هي نظرة من مقلتيك و بسمة تعد اللقاء

ويضيء يومي عن غدي, وتفر أشباح الشتاء

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، عينان زرقاوان، م٢، ص ٦٣.

المكان وغياب المرأة عنه:

ومن بؤرة النساء المستحيلات نهض السياب شاعرا كبيـرا ومجـددا؛ فمـن نـساء جيكـور البريئات: وفيقة، وهالة الراعية، ولبيبة، مرورا بنساء دار المعلمين العالية، وبغايا بغداد، إلـى نساء أخريات، وصولا إلى المرأة الزوجة.

كان بين السياب وبين نسائه جميعا أشبه بحاجز القبر بينه وبين أمه، التي تأتي ولا تأتي، كمـا يذكر ذلك في "أنشودة المطر" أو في قصيدة "الباب تقرعه الرياح" التي كتبها في لنـدن ١٩٦٣ أيام مواجهته مع الموت والتي تشي بهذا الهاجس هاجس الأم المستحيلة التي تلوح للشاعر عبر القبر؛ فيقول:

هي روح أمي

هزها الحب العميق

حب الأمومة فهي تبكي

آه يا ولدي البعيد عن الديار

ويلاه كيف تعود وحدك

لا دليل ولا رفيق ؟

أماه ..

ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار(١)

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، الباب تقرعه الرياح، م١، ص ٦١٥.

والملاحظ ابتداء أن السياب جعل الصورة الكلية مكانية باستخدام ألفاظ مكانية فانظر إليه كيف جعل الحب يهز أمه فالمتبادر الشجرة الصورة المكانية وجعل الحب عميقا كالبئر وهـو بعيـد عن المكان/ الديار وأمه خلف سور أو جدار وهما لفظان مكانيان، وهكذا فإنّ كل نساء السياب يقبعن خلف سور نفسي، وهذا السور هو المرتع الشعري الخصب، حيث يأتي الشعر من بؤرة العذاب، حين تكون المرأة قريبة، ولكنها لا تنال، امرأة زئبقية لا تمسكها الكف الشاعرة.

أحس السياب بهذا اللا منال منذ تجربته الأولى مع لبيبة مثلا عام١٩٤٤، والتي يقول فيها:

خيالك من أهلي الأقربين   أبر وإن كان لا يعقل(١)

وقد ناقش البحث الصورة المكانية المتشكلة في هذا المقطع الشعري في موضع آخر لاحق في الفصل الرابع.

أو في قصيدته إليها والتي عنوانها "أراها غدا" وقد أرسلها لها مع مقدمة يقول فيها:"على الرغم من أنك تكبريني بسبع من السنوات، فقد تجرأت، وأرسلت هذه الزفرة، مع من يقرأها عليـك، ولكن وا أسفاه لا أعلم أأدى الرسالة أم خانها .."، وقال في القصيدة:

أراها غدا هل أراها غدا   وأنسى النوى أم يحول الردى(٢)

ثم يذكر الحاجز – السور:

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير، خيالك، م٢، ص ١٤٩.

(٢) بدر شاكر السياب، قيثارة الريح ، أراها غدا، م٢، ص ٣٠٠.

مشى العمر ما بيننا فاصلا   فمن لي لكي اسبق الموعدا(1)

فهو إذن يؤكد بأن الفشل هو مركز العلاقة العاطفية، وكان التشكيل الفاصل بينهما مكانيـا؛ إذ جعل السياب العمر الزماني حاجزا مكانيا بينه وبين من أحب، ولكن المعانـاة هـي القـادح الفكرة القصيدة، ويشكل الحاجز المكاني رغبة البوح أملا بكسره، ويقـول لهـا فـي قـصيدة أخرى:

وهل أنسى (لباب) إذا تناءت   وكل الناس يذكرني (لبابا) (2)

والغريب في أمر حبه كما تقول لميعة عباس عمارة في مقالها، بـدر والمـرأة : " إن ملهمـة الشاعر لم تسمع بحبه وشعره لها إلا بعد سنوات طويلة من تخرجها.." (3)، وهذا دليل على أن المرأة منحوتة من كلمات الوهم معشوقة، وإن كانت شاخصة أمامه امرأة وتكمل لميعة فتقول: "كنت ألومه على قسوته، وماذا يريد الشاعر من المرأة التي يحبها غير الإلهـام ؟"(4)، وهـي تشير بذلك إلى قصيدة "أقداح وأحلام" عن التي نظمها في حبيبة كانت معه في الـصف الأول، وقد التحقت بالبعثة الطلابية التي كان فيها بدر، حيث كان الفاصل بينهما كما يراه هو: غناهـا النسبي وفقره النسبي.

---

(1) بدر شاكر السياب، قيثارة الريح ، أراها غدا، م2، ص ٣٠٢.

(2) بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، قيثارة الريح ، صائدة، م2، ص ٣١٧.

(3) انظر: ماجد السامرائي، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، مجلة الإذاعة والتلفزيون ١٩٦٩.

(4) انظر:المرجع السابق.

يقول السياب في لميعة: "وتلك ؟ وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها"[1] وهي المرأة الشاعرة التي جمعها به الشعر هذا الوهج الإنساني العميق والأقرب إلى مساحة الوهم والخيال من غيره. وقد ذكر لميعة في أكثر من قصيدة.

يقول سيمون جارجي في (الرجل والشاعر): "إن لميعة كانت ملهمة بدر في أعظم فترة حب في حياته.." [2] ولكنها خيبت أمله أيضا حين اكتشف أنها حلم عابر، وأنها ضمن فضاء المستحيل، فكتب عام ١٩٤٨ يقول:

لست أنت التي بها تحلم الـــــروح ولست التي أغني هواها[3]

أما آخرهن فهي زوجته إقبال الحقيقة الأنثوية الواقعية الوحيدة الشاخصة في حياة السياب، وهي التي ساعدته على الوقوف بوجه المرض عكس نساء الوهم والخيال، فيقول فيها:

.. آه .. زوجتي قدري

أكان الداء ليقعدني

كأني ميت سكران لولاها ؟[4]

---

(١) سيمون جارجي، السياب، الرجل والشاعر ١٩٦٨. نقلا عن الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد- أبو ظبي - الإمارات. الخميس ٢٦ ديسمبر ١٩٩٦، ،

(٢) انظر:المرجع السابق.

(٣) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، القن والمجرة، م١، ص ٦٨٧

(٤) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، القن والمجرة، م١، ص ٦٨٧.

ونجد أنّ العلاقة الزوجية التي تشي بها رسالته إلى مؤيد عبد الواحد[١] مستحيلة، وربما يعود ذلك ‘لى زواج السياب المتأخر، نسبة إلى عمره القصير، فقد تزوج بعد أن امتلأ قلبه بالنساء المستحيلات، وأكلت قلبه الذكرى، واجترار قصص الحب الوهمية، ثم بعد أن استقرت علاقته بالمرأة على الوهم والخيال، ومن ثم إلى المرض حتى دخول أعوام الموت منذ عام ١٩٦٢ بعد أن شخص مرضه العضال؛ أي إن إقبال جاءت بعد فوات أوان القلب والصحة، ومن ثم العجز؛ لتدخل فضاء المستحيل السيابي مع الأخريات؛ يقول السياب في قصيدة "القن والمجرة" والتي قالها في سورة غضب وكان المفروض، كما يقول ناجي علوش: "أن تنشر في شناشيل ابنة الجلبي، ولكن بدرا طلب عدم نشرها حينذاك، ووضع مكانها قصيدة "ليلة الوداع" التي أهداها إلى زوجته الوفية، ثم نشرت لاحقا في ديوانه حفاظا على تراث السياب"[٢].. يقول فيها:

ولولا زوجتي

ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي

ولم ترتد مثل الخيط رجلي

دونما قوة

ولم يرتج ظهري

فهو يسحبني إلى هوة

---

(١) انظر: عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧١، ص ١٦.، ص ١٢٣.

(٢) ناجي علوش ، ديوان بدر شاكر السياب، مقدمة.

و لا فارقت أحبابي .. [1]

ثم يقول في آخر القصيدة:

ولكني أحن ..

فهل أعود غدا إلى أهلي ؟

نعم سأعود، ارجع ،

لا إليها بل إلى غيلان [2]

هنا رغم قسوة هذا الكلام على زوج شاعر، والتي تدخل إقبال في فضاء المستحيل، إلا أنه شكل من زوجه ملاذا مكانا وهو مكان مرفوض أو سلبي في نظره، في حين أن الولد هو مكان مرغوب ومحبب ومن أجله يحتمل المكان الآخر الزوج. ويذهب السياب إلى أكثر من هذه القسوة في قصيدة "أم كلثوم والذكرى" في عام ١٩٦٣ بقوله:

غازل تحتها عذراء

أواها على أيامي الخضراء

بعثرها وأوراها زواج ،

ليت لحن العرس كان غناء حفار...

قساة كل من لاقيت:

لا زوج ولا ولد

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، القن والمجرة، م١، ص ٦٨٧.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، القن والمجرة، م١، ص ٦٩٠.

ولا خل ولا أب

أو أخ فيزيل من همي.. (١)

وهنا يتخلى عن المكان المحبب الولد ويجعله مكانا مشاركا في الهم والوجع والظلـــم، وهكـــذا السياب في هذا الجانب الإنساني الشخصي لا يقف على أرضـــية صـــلبة وتحركـــه عواطفـــه وأحاسيسه فتجده في قصائد كثيرة، على العكس تماما من هذه القصيدة يجعل من إقبال مـــلاذا روحيا وشعريا ففي قصيدة "ليلة انتظار" يقول:

غدا تأتين يا إقبال ،

يا بعثي من العدم

ويا موتي ولا موت

ويا مرسى سفينتي التي عادت

و لا لوح على لوح

ويا قلبي الذي إن مت

أتركه على الدنيا ليبكيني. (٢)

لاحظ التشكيل المكاني في صورة إقبال إذ جعلها مرسى أي مكانـــا متحيـــزا، وهـــذا يعـــاكس الصورة المكانية التي قدمها لها في المقطعين السابقين مما يدل على أنّ الحالة النفسية والمزاج العصبي الانفعالي هو الذي يشكل البيان الشعري الذي يقدمه.

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، أم كلثوم والذكرى، م١، ص ٦٦٥.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، ليلة انتظار، م١، ص ٧١٠.

بقي أن نشير إلى الممرضة على أنها الشاهد الأخير على لحظات الاعتراف والتشبث بالأنوثة والحياة، الممرضة ليلى التي لازمته أيام مرضه في بيروت ويقال إنها منحته خصلات من شعرها الأشقر وبعض رسائل حب، ولكن إقبال رمت الخصلات الشقراء والرسائل من الشباك في البحر، يقول عنها في قصيدة "رحل النهار":

خصلات شعرك لم يصنها سندباد

في البحار شربت أجاج الماء

حتى شاب أشقرها

وغار ورسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منغمس بها الق الوعود[1]

وهنا نلحظ عدم قدرة السياب عن التخلي عن الرسم المكاني للحادثة ولكنه انكفأ إلى الزمن الأسطوري والمكان الأسطوري أيضا فجعل نفسه سندباد وشعر محبوبته كنزه المكنون الذي لم يستطع أن يكنه، فالتشكيل المكاني هو المسيطر عليه رغم حسه الأسطوري.

كان بدر يريد من المرأة أكثر مما عند المرأة ولاسيما المرأة الشرقية المضطهدة في قفص التخلف والعبودية آنذاك على الأقل يريد منها أن تنسيه حياة البؤس والحرمان وطيف أمه الذي ظل يراوده حتى أخر أيامه ويريد منها أن تنسيه جيكور الفردوس المفقود ويريد منها أن تكون كل النساء والحقيقة أن السياب لم يكن ينظر إلى جنسية المرأة حين يعشقها بل كان يطلب منها

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، رحل النهار، م١، ص ٦٨٧

القبول به والرضا والقناعة وهو على قناعة تامة بأن النساء يتعاملن معه دون عواطف أنثوية بل بإنسانية هو يدركها ويرفضها لأنه يريد عواطف الأنثى للرجل لا الإنسان المالك للعبد المملوك أو الرائف بالمرؤوف به، ولا يريد امرأة تنسيه شيئا سوى ذلك فلا يريدها ماحية لذاكرته الوطنية أو المكانية بل هو يريد العكس وانظر في قصيدته إلى الآنسة لوك نوران (ليلة في باريس) وهي كاتبة وصحفية بلجيكية ترجمت بعض قصائد السياب إلى الفرنسية وكانت ترسل له الزهور يوميا وكيف وصف تعاطفها:

وتركت لي شفقا من الزهرات جمعها إناء..

.. وذهبت

فانسحب الضياء

لو صح وعدك يا صديقه

لو صح وعدك .. آه

لانبعثت وفيقة من قبرها ،

ولعاد عمري في السنين إلى الوراء

تأتين أنت إلى العراق؟[١]

فالآنسة لوك تساوي وفيقة فلا فرق بين لوك ووفيقة وهي لا تنسه بل تذكره بالعراق وأهله.

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، ليلة في باريس، م١، ص ٦٢١.

أما عن وفيقة فيقول جبرا إبراهيم جبرا في مقالته من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق: "اذكر بوضوح أن بدرا حدثني في أواخر عام ١٩٦٠ أو أوائل عام ١٩٦١ أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في صباه تدعى وفيقة، وأنها ماتت صبية، وكان شباكها الأزرق يطل على الطريق المحاذي لبيته، وإذا به يطلعني بعد ذلك على قصيدة شباك وفيقة بشقيها الأول والثاني" يقول بدر في جزئها الأول:

وفيقة تنظر في أسف

من قاع القبر وتنتظر

سيمر فيهمسه النهر(١)

على أن وفيقة حبيبة تتكرر في كل زمان ومكان وشباكها الذي يمثل إطلالتها يتكرر أيضا فهو يجتر النساء بذاكرة الحلم:

شباك مثلك في لبنان

شباك مثلك في الهند

وفتاة تحلم باليابان كوفيقة

تحلم باللحد

بالبرق الأخضر واللحد(٢)

ويطلب انبعاثها كما يطلب انبعاث أمه وكل النساء اللواتي أحبهن في حياته:

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة (٢) ، م١، ص ١١٨.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة (١) ، م١، ص ١٢٠.

أطلي فشباكك الأزرق سماء تجوع،

تبينته من خلال الدموع. [1]

المكان والمرأة الرمز

"المومس العمياء" من القصائد التي عمّقت مجرى الحياة للكائن المفرد المعزول، وكشفت عن حياة مليئة بالحس التراجيدي العام وبالموقف السياسي المشبع بالعراقية. وقد تمكّن السياب من أن يحسم موقفه الفكري بالانتقال من الصور الشعرية الموضوعة تحت اللافتة السياسية إلى الصور الشعرية الأكثر تغلغلاً في الحس الاجتماعي الثقافي مع الإبقاء على الطابع السياسي غير المباشر. ومثل هذا الحسّ مكّنه من الانتقال إلى الموقع القريب من العتبة حسب ياسين النصير حيث تبرز الذات الشاعرة بروزًا متميزًا دونما نافذة أكثر سعة على العتبة "الذات" فتحسم مرحلة التردد بين الانتماء إلى القبر (الأم) أو البقاء في الساحة (المجتمع) [2].

في "المومس العمياء" وغيرها من القصائد المتأخرة تخلص السياب من المرأة المشتهاة المستحيلة ضمن الحس الرومانسي المراهق إلى المرأة الرمز التي تعبر عن حس وجودي عميق يعكس الوطن والأرض والناس (الشعب) بحيث يصبح الاغتراب مشكلة جماعية، فالمومس العمياء ليست فردًا امتهنت البغاء رغبة، بل هي كيان اجتماعي مستلب اختلطت في

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، شباك وفيقة (٢) ، م١، ص ١٢١.

(٢) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، دمشق، ١٩٩٥، ص ١٧٦.

أبعاد المأساة الفردية بالمأساة الاجتماعية، وتحوّل جسدها إلى جسدٍ من طين ومياه ونفط يطـؤه المحتلون بأحذيتهم كما يطؤه عابرو الليل وطالبو المتعة. لعلها صورة الأم، وقد خرجت عمياء تنشد أبناءها، ولعلها الأرض، وقد مُنِحَتْ لكل الواطئين عليها، ولعلها الصورة المغبشة لمـرآة السياب الاجتماعية.

تفصح قصيدة "المومس العمياء" عن مستويين فكريين، الأول هو: المستوى الفردي للمـومس ككائن وجد العيش يمر عبر بوابة البغاء، وهو مستوى مأساوي، لكنه فـي الوقـت ذاتـه، لا يتعدّى حدود الحال المحبطة بفعل الضغط الحياتي العام. أما المستوى الثاني فهـو: المـستوى الذاتي الرمزي حيث يختلط في المومس الوضع السياسي للعراق، وقد تمثل بالوضـع الـذاتي لامرأة ذات جسد جميل، ولكنها مطفأة العينين لا تبصر من هو المحتل، هي الكيان الإنـساني الذي حمل في أحشائه أبعادًا سياسية واجتماعية، تداخلت فيها قيم الذات بقيم المجتمع ومتطلبات الفن الشعري بمتطلبات القصيدة السياسية. ونحن أميل إلى اعتماد المستوى الثاني للتعامل مـع القصيدة دونما الإغفال للمستوى الأول وهنا تصبح المرأة مكانا عامـا ولـيس مجـرد حـال بالمكان؛ إي زمكاني.

في ضوء هذا الفهم نجد القصيدة ترسو على الأرض مكانًا وزمانًا وتتجسد عبر معطياتها بفرد معزولٍ وعاجزٍ مستلب؛ بمعنى أن المكانية في هذه القصيدة لا تناشد العلو ولا السفليّة كما فـي قصيدة "حفار القبور"، بل ترسو على مشارف البيت وهو ما يسميه النـصير[١] بـــ(القبـر)، والجسد (الإنسان)، مع شمولها رمزيًا وواقعيًا للمحيط الاجتماعي لها. هي قـصيدة لا تـؤول

---

(١) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، دمشق، ١٩٩٥، ص ١٧٨.

المكان بقدر ما تُفصح عن هوية المكان المألوف والكائن في البيت وفي الجسد وعن الكائن الإنساني المستلب المعبّر عنه بالمومس والشعب.

وتبعًا لذلك نجد القصيدة تتمحور حول عنصرين هما: البيت: ويشمل أبعاد البيت المحدود الذي تسكنه المومس، وتزاول فيه البغاء؛ والبيت الشامل الذي يُعبّر به السياب عن العراق إحساسًا وتأويلاً. والعنصر الثاني هو الجسد: ويشمل أبعاد الجسد المحدود للمومس، الذي هو هويتها وهو مكانتها (البضاعة)؛ والجسد الشامل الذي يرمز به السياب للشعب.

وكما يتوحّد الجسد المحدود بالبيت (الدار – المومس) يتوحّد كذلك الشعب بالبيت الشامل (العراق–الشعب) اتحادًا يعكس جانبًا من حساسية الثقافة الشعبية الملتزمة إبّان فترة الخمسينيات المعقّدة، مما جعل السياب يحل " العمى" في أمكنة القصيدة جميعها؛ فالمومس العمياء والمدينة مغطاة بليل آتٍ من كهوف الأزمنة الغابرة، والطرق مطفأة إلا من عيون ميدوزا، والناس تهرب من القبور إلى القبور يقودها عرّافٌ ضرير.

هذا العمى المطبق على الواقع جعل القصيدة ترسو فوق أرض مُوحلة؛ الحركة فيها موضعيّه، والكلام لا يقال إلا همسًا على اعتبار أن استرجاع الأسطورة والأحداث الماضية هو شيء من الهمس الفكري في أذن الحاضر– أما الأمكنة فمطفأة إلا من فانوس فنار، أما المومس فليست إلا زهرة في هذه المستنقعات المتعبة بوحلها وطينها وهنا يظهر المعادلة الموضوعية بين الفانوس والمومس.

كل شيء في أمكنة السياب مستلب ومغيب ومغطى بالعمى والظلمة؛ ولعل هذا المناخ الملتبس المتجهم هو الذي حمل بعض التقدميين على رفض هذه القصيدة، في حين أن المومس ليست إلا مثالاً لشعب مقهور ومستلب يمتلك من الخيرات والثروات ما يجعله شعبًا متميزًا وحرًا. فالسياب في هذه القصيدة يُركّب صورًا قاتمة أفصحت عن رغبة دفينة في ذاته أولاً وعن أن الحداثة في الشعر ثانيًا لم تجد طريقها عبر الأضواء والهتافات واللافتات؛ وهي حداثة في أولى عهدها، بل تجد طريقها عبر المآسي المشبعة بالحس الجماعي المحاكية للحزن الموروث جماعية.

في ضوء هذه الأرضية استعار السياب الأساطير بأسماء ذات دلالة وليست استعارة تمثل مناخ هذه الأساطير، كما أنشأ صرحًا من الرمز الواقعي الذي يتأسس على مشكلات واقعية ثم يشبُّ عنها إلى المطلق.

أما المستوى الواقعي: فيبرز في ظاهرة التوحد بين البيت بمعنييه والعراق وقد تمثلاً جميعًا بصورة المدينة والليل. وثمة توحّد آخر بين المومس والشعب، وقد تمثّل هذا التوحّد بالاستلاب، وحيث عكستهما القصيدة بالجسد المستلب والشعب المقهور. إن الأب والطفل والمومسات الأخريات وتجار الليل هم ممثلو هذا الشعب.

وينطلق المستوى الرمزي: من التوحّد بين المومس والشعب عبر تتالي صور الإحباط والقهر والظلم والأسطورة، وهو المستوى الأكثر تغلغلاً في الفن والأكثر إشباعًا لحاجات الحداثة في الشعر. ممثلو الشعب الذين أشرنا إليهم في النقطة السابقة ليسوا إلا تنوعًا للمومس، وقد غطّوا

بُحيراتهم المضطهدة جوانب من الحياة الواقعية. لذلك فأية إشارة إلى جانب واحد منهم تعني بالضرورة إشارة للكل.

وعند تأمّل المستوى الواقعي (البيت – العراق)، نجد أن:

الليل يُطْبق مرة أخرى،

فتشربه المدينة والعابرون إلى القرارة

مثل أغنية حزينة؛

وتفتحت -كأزاهر الدفلى- مصابيحُ الطريق

كعيون "ميدوزا"، وتحجر كل قلب بالضغينة؛

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق.

من أي غاب جاء هذا الليل؟

من أي الكهوف من أي وجر للذئاب؟

والعابرون: موتى تخاف من النشور.

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور. (١)

الليل والمدينة هما العنصران الفاعلان في مخيلة الشاعر، فالليل مطبق على المقطع كله. والمقطع يفصح عن تدرج مكاني/ تأريخي مهم؛ فالليل آت من ماض مثْقل بالظلمة، والماضي هنا محدّد بأمكنة هي: الغاب؛ الكهوف؛ الوجر؛ العش؛ المقابر. وكلها أماكن مولدة للموت،

---

(١) بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، أنشودة المطر، المومس العمياء، م١، ص ٥٠٩. وانظر: عبد الباسط مراشدة، التراث بين البارودي والسياب، ص١١؛ إذ يحلل فيه المرجعيات التراثية في القصيدة ، مؤتمر الخطاب الأدبي واللغوي الثقافة والتخصص ٢٠٠٩/٤ ، جامعة جدارا ، الأردن .

الليل فيها تكوين تراثي متقادم، والمصابيح المضيئة في الطرقات ليست إلا عيون ميدوزا القاتلة. فهي نذير لبابل (المدينة) بالحرق، وهي نذير للعابرين (الناس) بتحويلهم إلى حجر أو مسخ. أما المدينة فهي: المتاجر والمقاهي، والأمكنة التي تعشعش بالضياء المخمور بالظلمة؛ وبمثل هذه الأمكنة يفترض حضور الناس، فأزقة المدينة وشوارعها مضاءة بمصابيح ميدوزا القاتلة.

المدينة في عرف السياب شيء مطلق وليست محدودًا مكانيًا فأمست فيه المدينة (العراق) عمياء، والليل الجاثم فوقها هو الواقع الملتبس به أولئك الذين لا يرون ملجأ لها منها إلا الماخور وقد أنيرت طرقاتها بمصابيح قاتلة، بينما تخفي حجراتها دمُ هابيل القتيل. المدينة في عرف السياب هي مجتمع المتناقضات القاتلة وهي معادل موضوعي لصورة المرأة المومس وتجسيد مقلوب لصورة المرأة المكان.

هذه الصورة البانورامية هي المفتتح الاستهلالي للقصيدة، لذلك نجدها قد ألقت بظلها القاتم على كامل أجزائها. فواقعية السياب تنطلق من رؤية حسيّة؛ لترسو في خيال خصب، ومن النظرة المعاشة إلى التأويل، يصح القول إن هذه القصيدة قد وطّنت السياسة فيها مواطن خفية، واستعارت المومس للتكلم عن الطبقات الاجتماعية الكادحة. وقد أشار السياب إلى هذه الطبقات المستلبة القوت والجسد على أنها مثال "الأب المقتول".

وتتوزّع أمثلة المستوى الرمزي (المومس – الشعب) على مواقع عدة منها الذاتية، ومنها الموضوعية الخاصة والعامة، الحسية والمجردة وفيها ومن خلالها تمكن السياب من استيعاب

أبعاد موضوعه الأساسي بطريقة فنية تجمع بين تراكم الصور والترابط الشعوري. ولعل سمة الطول في هذه القصيدة – التي لا تعتمد التقابل بين قضيتين كما في "فجر السلام" و"الأسلحة والأطفال" – يأتي من الحسّ الدرامي الفاجع المتنامي بموقف مأساوي متصاعد النبرات، وبإمكانية فنية تجعل من الكلام العادي شعرًا، ومن الجمل الاعتراضية شرطًا نفسيًا للإمساك بكل ما يختلج في النفس ساعة الإبداع. هي لملمة غير مترهّلة لموضوع شعري شخصيته مستلبة العرض والبصر في واقع لا يختلف عنها سياسيًا. ولو كان السياب مسرحي البناء، لما تقاعس عن أن يظهر صوت الجوقة اليونانية وهي تسرد حال الشعب وتهيىء المشهد التالي؛ فالمومس العمياء صوت للجماعة المقهورة المستلبة التي تتساوى فيه النغمة المفردة الفاجعة، بالمعزوفة الحزينة الهادئة وهذا كله تصوير مكاني للمرأة من خلال الصوتين المومس والشعب.

وحسبنا أن نلجأ إلى القصيدة ذاتها كنص يقول فكرة، فهو وحده الذي يفصح عن المحتوى. ولكن قبل الدخول في التفاصيل، لا بد من إيضاح نقطة مهمة، تلك هي ما يتصل بالله والسماء. ففي هذه القصيدة ثمة سخرية على لسان المومس التي ترى أن الله كان غائبًا عن كل شيء: عن موت أبيها، وعن استباحتها، واستباحة بلدها، ولذلك تجيء سخريتها لأنها مومس والمومس لا تخشى أحدًا، والناس في بلادنا إذا سمعوا السخرية من ألسنة لا يقال عنها إلا ألسنة المومسات. عندئذ تأتي منافحة السياب عن الحس الديني للسخرية بدور هذه المومس التعيسة.

النظرة التحليلية الأخرى للنص تكشف عن العلاقة بين مكونات المشهد (المكان) المختلفة والموضع النفسي والاجتماعي للمومس. فالمقطع الآتي:

يا ذكريات، علام جئت على العمى وعلى السهاد؟

لا تمهليها، فالعذاب بأن تمرّي في اتئاد.

قصّي عليها: كيف مات وقد تضرّج بالدماء

هو والسنابل والمساء.

وعيون فلاحين ترتجف المذلّة في كواها

والغمغمات: "رآه يسرق. .." واختلاجات الشفاه

يخزين ميتها فتصرخ: " يا إلهي، يا إلهي.. لو أن غير "الشيخ "! وانكفأت تشدُّ

على القتيل.

شفتين تنتقمان منه أسىً وحبًا والتياعًا

حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعًا!! (١)

تتمحور فيه الصور حول الأماكن التالية كما يرى نصير: (العمى، الدم، السنابل، الكوى، المساء، القتيل، الشفة، الجدول، الحقل، البيدر). وبتوزيع مكونات المشهد نجد أنّ الرائي: هو المومس العمياء، والرؤية هنا ذكرى من الماضي مستحضرة بوعيها المحبط. والمكان: هو الأرض بحقلها وسنابلها وبيادرها ومسائها ودمائها أما الحدث: فهو القتل – قتل الأب. العلاقة المشهدية هنا علاقة مفارقة: الحقول – الدماء. فالحقول بكل ما تملكه من خضرة وبهاء

---

(١) بدر شاكر السياب، ، أنشودة المطر، المومس العمياء، م١، ص ٥٣١ .

وسنابل، والدماء بكل ما تملكه من بشاعة وموت وانمّحـاء. إن استحـضار المـومس لهـذه المفارقة بمثابة رسالة مقترنة بحدث موجهة إلى الحاضر المتمثل في واقع المـومس اليـومي وعماها؛ وهي رسالة تحمل تفسيرًا لوضع المومس، فالقتل لأبيها كان قتلاً لها.

ويرتبط المقطع الثاني بالمقطع الأول بدلالة الظلم العام والشامل الذي امتدّ منذ طفولتها حتـى صارت امرأة، ومن استغلال الأرض إلى استغلال الجسد، ومن زمن موت الأب إلى احتمـال موتها جوعًا:

وتحسّ بالأسف الكظيم لنفسها: لِمَ تستباحُ؟

الهرّ نام على الأريكة قربها لم تستباح؟

شبعان أغْفى، وهي جائعة تلمُّ من الرياحُ

أصداءَ قهقهةٍ السكارى من الأزقّةِ، والنباحُ

وتعدُّ وقع خطى هنا وهناك: هاهو ذا زبون

هو ذا يجيء – وتشرئبُ، وكاد يلمس. .. ثم راحْ.

وتدقُّ من أحد المنازل ساعةٌ. . لِمَ تستباحْ؟

الوقتُ آذَن بانتهاء والزبائن يرحلون

لِمَ تُستباح وتُستباح على الطوى؟ لِمَ تُستباح كالدرب تزرعه القوافل والكلاب

إلى الصباح؟[1]

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، المومس العمياء، م١، ص ٥٣٢.

إلا أن الأماكن (الأريكة، الأزقة، المنازل، الدرب) لا تجيء هنا إلا بمعناها المحبط، وهي هنا تشبيه بالمومس التي يمر عبرها كل عابر. الفراغ، أو الأماكن المنتهكة هي دلالة المقطع الثاني، وتمثل هذه الأماكن سعة الفراغ المحيط بالمومس الذي يبتدئ من غرفتها وينتهي بالمجتمع. وعبثًا تبحث هي أو غيرها عمّن يملأ هذا الفراغ القاتل، لذلك تجيء صرختها "لِمَ تستباح" على لسان الراوي كتكملة مأساوية لها وللمجتمع.

وسوف تجمع الحقد والداء والأسى لتقذفه بوجه الذين قتلوا أباها وبوجه من استباحها وما رحم صباها حيث تقول:

ففي الأحشاء حقد.

وفى الدم والفم داء.

وفى المقلة أسى ولده شبح آتاها. (١)

ويستعير السيّاب السور من القرآن ومن أسطورة شعبية تتحدث عن يأجوج ومأجوج وكيف يحاولون النفاذ من السور. في أبعاد هذه الأسطورة تكمن حقيقة المومس العمياء والسكارى الزائرين، فكلاهما يبحث عن ملجأ يصل إليه، لكنهما سيبقيان مستمرين بالبحث وبتهديم السور الفاصل بينهما، وعبثًا يحاولان، فقد حكم القدر عليها بأن تبقى المومس مومسًا في المقطع:

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، المومس العمياء، م١، ص ٥٣٣- ٥٣٤ .

وتحسّ في دمها، كآبةَ كلِّ أمطار الشتاء

من خفق أقدام السكارى، كالأسير وراء سور

يُصْغي إلى قَرْع الطبول، يموت في الشفق المضاء.

هي والبقايا خلف سور، والسكارى خلف سور

يَبْحثْنَ هُنَّ عن الرجال، ويبحثون عن النساء

دَمِيتْ أصابعهُنَّ تَحْفرُ والحجارةُ لاتلينْ

والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين:

نصبًا يخلد عار آدم واندحار الأنبياء،

وطلول مقبرة تضم رفات "هابيل " الجنين

سور كهذا: حدثوها عنه في قصص الطفولةْ

"يأجوج" يغرز فيه من حنق، أظافره الطويلةْ

وبعض جندله الأصم، وكف "مأجوج" الثقيلةْ

تهوي كأعنف ما تكون على جلامده الضخام،

والسور باقٍ لايُثَلّ. .. وسوف يبقى ألف عامْ،

لكن "إن – شاء – الإله – "

طفلاً كذلك سمّياه

سيهبُّ ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبيرْ

لا تتركوني يا سكارى[1]

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، المومس العمياء، م١، ص ٥٣٨.

تتمحور الصور فيه حول "السور" الفاصل بين البغايا والسكارى وبين نوعين من الناس متشابهين، فيصبح كلا وجهي السور "خلف" حيث لا "أمام" فيه، واللعبة المأساوية تتمُّ بين فئتين: رجال يبحثون عن النساء، ونساء يبحثن عن الرجال، وكلاهما مغيبان محبطان.

هنا يظهر تطور عميق وصادق في علاقة السياب (الذكر) بالمرأة (الأنثى) من خلال المساواة بينهما في المقدمات والمآل وهنا يتخلص السياب نهائيا من المرأة المشتهاة جسديا وإن كان التصوير العام يحمله إلى المرأة القضية. ويتضح في القصيدة ثقل الواقع وعنفه، الموت الذي أحاط بالمومس وهي طفلة، والدنس الذي أصاب شخصيتها؛ وها هي تنشد عابرًا من أجل لقمة خبز تسدّ بها جوعها. والقصيدة تُفصح عن اجتماعية في بقاء العجلة الدوارة في مجتمع تسود فيه لغة الغاب. مما يعني أن الأسطورة التي اختارها السياب هنا تكتفي بالدلالة الخاصة لوجهي القصيدة المومس والناس، فما زال الحاجز بينهما –لأنهما متشابهان– قائمًا وسوف يزول بفعل "وليد" آخر سيأتي من العمل –أي الاضطهاد– المستمر؛ ومن ذلك تخرج القصيدة من مثالية الأسطورة إلى واقعية الحياة المعاشة وتخرج المرأة من الجسد الخالص إلى الرمز الفني.

المكان بين حضور المرأة وغيابها :

لعلنا لا نجافي الحقيقة، حين نجد في قصائد السياب (١٩٢٦-١٩٦٤)، التي توجه فيها إلى أمه بعضاً من أدب الأمومة، ولوناً من ألوانه.

فأدب الأمومة شعراً ونثراً، كما هو معروف، واسع الانتشار في الآداب الأجنبية، بينما لم يكن حظه كبيراً في أدبنا القديم، وقد التفت إليه الأدباء العرب في العصر الحديث، وبرزت فيه صورة الأم لتعبر عن دلالات شتى.

فالأم لدى شعراء المهجر موئل الحنين، وعنوان الرقة والجمال والحنان، كما يرى الشاعر رشيد سليم الخوري حيث قال: "لقد وصلت أمي إلى المهجر بعد أحد عشر عاماً، .. وكانت قصيدة "حضن الأم".

أما صورة الأم في الأدب الفلسطيني، فتمثل العزم والإصرار على الظفر بحياة إنسانية خالية من الاحتلال والتهجير والحرب، وترمز إلى حرية أمة عربية، ما زالت تتنابها الانقسامات القبلية والطائفية، فتحول دون انبثاقها ووحدتها.

ولكن شعر الأمومة لدى السياب نحا منحى آخر، هو في أجلى معانيه شكل من أشكال التذكر والمناجاة وحوار الذات للذات، افتقد السياب أمه منذ الطفولة، ولم ينعم بحنان هذه الأم إلا قرابة ست سنوات كانت تصحبه معها كلما قامت بزيارة عمة لها، تسكن عند نهر

بويب حيث غزل السياب خيوط عمره الأولى، وراح يلعب تحت ظـلال نخيـل جيكـور ومزارع بويب، فانطبعت في ذاكرته صورة هذين المكانين وزاد تعلقه بهما أنه رأى جسد أمه يدفن في ثراهما، كما أن زواج الأب السريع بعد غياب الأم أثر في نفسه تأثيراً عميقاً:

أبي منه قد جردتني النساء

وأمي طواها الردى المعجل(١)

فكل ما كتبه من شعر فيها ينبثق مما ارتسم في ذاكرته واختزنته سـاحة لا شـعوره مـن عواطف وانفعالات. والشاعر من هذا الجانب يعيش في المكان القديم، ويرفع عن كاهلـه عبء الحاضر المكان المعادي ويتخلص من الإحساس بالانفصال.

ولعل قصائد السياب في أمه تظهر مدى تمركز شخصيته حـول الأم، وعنـدما يـسترجع السياب ذاك الحب يتخلص من عزلته، وينعم بالتواصل والحماية، ويشعر بالأمن. فالسياب بمشاعره وتأملاته ومناجاته لأمه، يعبر عن قراءته الواعية لحالتـه النفـسية والجـسدية، ويجعل هذه القراءة منطلق كل شيء يصدر عن القلب والنفس، بحيث تصبح الذات مركـز الشعر.

استدعى السياب أمه من مملكة الموتى، وخاطبها مخاطبة الأحياء، وبرزت صورتها أقوى صور الماضي، وأكثرها يقظة في نفسه، فالأم هي الدفء يواجه به فـي هـذه القـصائد

---

(١) بدر شاكر السياب، البواكير ، خيالك، م٢، ص.١٤٩

قشعريرة الموت، هي التربة، والمحيط، إنها جيكور وأشـــجارها، وأزهارهـــا، وطرقاتهـــا الترابية في قصيدة "جيكور أمي":

تلك أمي وإن أجئها كسيحاً

لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا(١)

والأم هي جميع تلك التجارب، التي تذكره بصلة الرحم، وتدمجه بحياة قريته، وتحرره من سأم الوحدة:

جيكور.. جيكور يا حقلاً من النور

يا جدولاً من فراشات نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام والقمر

ينشرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف يا باب الأساطير

يا باب ميلادنا الموصول بالرحم

من أين جئناك من أي المقادير؟(٢)

---

(١) بدر شاكر السياب ، شناشيل ابنة الجلبي، جيكور أمي، م١، ص ٦٥٦.

(٢) بدر شاكر السياب ، المعبد الغريق، أفياء جيكور، م١، ص١٨٦.

أسئلة الشاعر هذه، تذكر بقصيدة الطلاسم للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي، وتعيد للأذهان تلك التصورات المتعلقة بتطور الحياة الإنسانية بوصفها انبثاقاً من الطبيعة، من الأم، من توارث الدم والمنبت، فعلى الرغم من أن الإنسان هو ابن الطبيعة والمتحد فيها قبل أن يهب منتصباً وينفصل عنها، فإن انفصاله عنها لا يدوم وسيعود مرغماً ليتحد بها من جديد مهما طال الزمن:

جيكور ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن

أم أنه الماشي

ونحن فيه وقوف؟

أين أوله

وأين آخره؟

هل مرّ أطوله

أم مرّ أقصره الممتد في الشجن

أم نحن سيّان نمشي بين أحراش

كانت حياة سوانا في الدياجير[1]

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أفياء جيكور، م١، ص١٨٨.

هل توحي هذه الأسئلة بأن الشاعر لا يدرك جدل الحياة، ولا يعرف أن الحركـة قانونهـا المطلق، وهل حقاً يجهل أن ثمة ارتباطاً بين الزمن والحركة يجعل المـيلاد، والطفولـة، وحب الأم، يسير بهم الزمن باتجاه واحد من الماضي إلى المستقبل، أم أن وعي الـسياب لهذه الحقائق هو مصدر قلقه، وهلعه من اقتراب لحظة الفناء، التي ما ينفك يذكّرنا بها:

جيكور لمي عظامي، وانفضي كفني

من طينه، واغسلي بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكاً على النار[١]

بعد أن يتوسل السياب إلى جيكور، ويأمل أن تشفق عليه، يرى من خلال أفيائها أمه، وقـد انبعثت من جديد، ليرعى كل منهما الآخر:

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور ترعاني وأرعاها[٢]

تتزايد حاجة السياب اليوم إلى أمه بسبب مرضه، كما كان يحتاجها بالأمس طفلاً، وينـشد الوحدة التكافلية معها بالرعاية المتبادلة، ولكن كيف يمكن إنجاز هذا التكافل بين أم ترقـد

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أفياء جيكور، م١، ص ١٨٦- ١٨٧.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أفياء جيكور، م١، ص ١٨٦- ١٨٧.

في لحدها، وابن على سرير المرض؟ فرعاية كل منهما الآخر مستحيلة مادياً، وليس من حل لذلك إلا عبر التخيل والفن، عندها تصبح الرعاية حالة شعرية.

ينتقل الشاعر من الطريقة الإيحائية، إلى الأسلوب المباشر، في قصيدة "نسيم من القبر" وقد هبت مع نسيم الليل آهات الأم محمّلة بالوجد فيومض حب الأم المنبعث من الماضي في سمائه المتجهمة المربدَة، ويعشق الموت الذي سارت على دروبه، ويروي لها قصته مع المرض:

مضى أبدٌ وما لمحتك عيني؛

ليت لي صوتاً

كنفخ الصور يسمع وقعه الموتى، هو المرض

تفكك منه جسمي وانحنت ساقي

فما أمشي، ولم أهجرك، إني أعشق الموتا

لأنك بعض منه، أنت ماضي الذي يمضُ

إذا ما اربدت الآفاق في يومي فيهديني[1]

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، نسيم من القبر، م١، ص ٦٧٣.

ويحرص الشاعر على أن يدخل أمه في تفاصيل معاناته، بينما ينتقل من مشفى إلى مشفى، وهو ينام ويفيق على وقع أقدام الأطباء والممرضات، يجربون بجسمه مشارطهم وعقاقيرهم دون جدوى:

"أما رَن الصدى في قبرك المنهار من دهليز مستشفى

صداي، أصيح في غيبوبة التخدير انتفض

على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا

ومن لحمي؟ أما رَن الصدى في قبرك المنهار

وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه

أيا أمي تعالي فالمسي ساقي واشفيني"(١)

وبعد أن يستغيث بها كي تشفيه، يصوّر لها معاناة أطفاله الذين ينتحبون من الويل، ويهتكون سرَ حياة الشقاء التي يعيشونها، في وطن الأم الذي لم يفوزوا فيه إلا بالجوع والحرمان، فمن ظل إلى ظل، ومن شمس إلى شمس تختنق كركراتهم، ويتصدع على مرأى منهم كل شيء، ولا يبقى سوى اليباب:

"أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل

بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، نسيم من القبر، م١، ص ٦٧٣..

لقد جعنا وفي صمت حملنا الجوع والحرمان"(١)

في قصيدة "نداء الموت" يؤكد الشاعر لنا أن الإنسان يولد دون مشيئته، وسوف يرحل عن هذه الدنيا دون مشيئته أيضاً، وهو على يقين أنه سيموت بعيداً عن أولئك الـذين أحبـوه، فيبعث هذا اليقين هلع الشاعر وخوفه من الانفصال، ويصبح وجوده المنفـصل سـجناً لا يطاق، ويرى في الشعر وسيلة إنقاذ تحرره من هذا السجن، غير أن شـعره يعبـر عـن ازدواجية يبدو الشاعر من خلالها منقسماً على نفسه، ويعيش صراعاً يتمثـل فـي جـدل المقاومة والاستسلام، التحدي والخضوع، في الحالة الأولى يفصح عن موقف إيجابي مـن الحياة، ويكشف عن حب جارف للعيش فيتوجه بشعره للأحياء، وفي الحالة الثانية يخـضع لنذير المرض فيتجه نحو الأموات يحاورهم برقة، ويـرى أنهـم ينادونـه ويـستعجلونه الانضمام إليهم:

يمدون أعناقهم من ألوف القبور يصيحون بي:

أن تعال

نداء يشق العروق، يهز المشاش، يبعثر قلبي رماداً

"أصيل هنا مشعل في الظلال

تعال اشتعل فيه حتى الزوال"

جدودي وآبائي الأولون سراب على حد جفني تهادى(١)

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، نسيم من القبر، م١، ص ٦٧٤.

وتتوزع ذات الشاعر في مرات كثيرة، وتتشتت إلى تمثلات ومشاعر وانطباعات وحدوس، فيسعى إلى لملمتها، بحيث تبدو مرتبطة بعضها ببعض، لكونها مندرجة في أنا واحد أوحد، هو لها بمثابة وعاء. وكي تتمكن الذات من تشكيل صلة الوصل بين مختلف الإحساسات والأفكار والحدوس عليها أن تدمجها في الأنا الكلية. وبصياغة أخرى لا بد لها من أن تصون نفسها من التشظي، ومن أن ترد كل شيء إلى كلية ذاتية. فجميع الأموات الذين سبقوا الشاعر ينادونه من آلاف القبور كي ينضم إليهم: الجدود، والآباء الأولون، والأم، ولكن الأحياء ينادونه أيضاً، فغيلان يعلم أن والده غير قادر على السير فيأبى الاعتراف بذلك أملاً بسلامة والده، وملاقاة لرغبة الأب الجامحة في البقاء:

"وبي جذوة من حريق الحياة تريد المحال

وغيلان يدعو أبي سر، فإني على الدرب ماش أريد

الصباح"(٢)

وفي غمرة هذا التجاذب، تحسم الأم المعركة، حين تنادي من أعماق قبرها المظلمة الباردة ولدها، وتحثه على المضي في طريقها:

"وتدعو من القبر أمي (بني) احتضني فبرد الردى في عروقي

فدفءَ عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر واحم

الجراح

---

(١) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، نداء الموت، م١، ص ٢٣٦ .

(٢) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، نداء الموت، م١، ص ٢٣٦.

جراحي بقلبك أو مقلتيك، ولا تحرفن الخطى عن طريقي"(١)

ويستجيب السياب الهش المزعزع لدعوة الأم، مخلفاً نداء ولده غيلان خلفه، معبراً في الوقت نفسه عن الصراع الذي يتناهبه، ويحاول أن يفلسف موقفه شعراً:

"ولا شيء إلاّ إلى الموت يدعو، ويصرخ، فيما يزول،

خريف، شتاء، أصيل، أفول

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة

فيا قبرها، افتح ذراعيك...

إني لآت بلا ضجة دون آه"(٢)

هل حقاً يعشق الشاعر الموت لأن أمه بعض منه؟ وهل سينضم إليها دونما ضجة كما يزعم؟ أم أن توق السياب لتجاوز المكان المعادي، واختراق الحالة التي يعيشها، أصبح هاجساً مغروساً في أعماق وعيه الذاتي، فيحاول عبثاً أن يقدم موقفاً مقنعاً لهذا التجاوز؟

---

(١) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، نداء الموت، م١، ص ٢٣٧.

(٢) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان ، نداء الموت، م١، ص ٢٣٧.

يقول اسبينوزا: (يمارس الإنسان شعوراً إيجابياً عندما يكون حراً، ويمارس شعوراً سلبياً عندما يكون مساقاً) (١). وتجاوز الشاعر هنا سلبي فهو يجمّل صورة الموت مساقاً إليه، معلناً الاستسلام والانصياع له، وقد كَبله المرض وحرمه القدرة على مجاراة الحياة الواقعية/ المكان المعادي.

وثمة تجاوز إيجابي يتجلى في تصميم الشاعر على مقاومة الموت، وفي تمرده على الخضوع والضعف، فيبوح شعره بالأمل/ المكان الحلم.

ويجتمع النقيضان في القصيدة الواحدة، فعندما تمد الأم يدها لتخلص الشاعر من محنته، ومن أعباء حياة لم يعد قادراً فيها على تأمين الدواء لعلاجه، ولا الحصول على ثمن خبز الأسرة، فإنه يستجيب لنداء الأم، ويطرق باب الموت راضياً، غير أنه وفي لفتة إلى ابنه غيلان يعبر عن عمق ارتباطه بالحياة، وعن رغبته الآسرة بالبقاء:

أسمعه يبكي، يناديني

في ليله المستوحد القارس

يدعو (أبي كيف تخليني

وحدي بلا حارس)

غيلان لم أهجرك عن قصد

---

(١) أريك فروم، فن الحب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت،٢٠٠٠، ص ٢٩.

الداء، يا غيلان، أقصاني[1]

هذا الإقصاء الذي لم يتحقق بعد، يستبق فيه الشاعر موته، ويعد نفسه لاستقباله، فيتــراءى لـــه كف أمه الممدودة، تعده بالراحة من تكاليف الحياة:

سأطرق الباب على الموت

في برهة طال انتظاري بها في معبر من دماء

وأرسل الطرفا

فلا أرى إلا الدجى والخواء

أوشك أن أعبر في برزخ من جامدات الدماء

تمتد نحوي كفها، كف أمي بين أهليها

لا مال في الموت، ولا فيه داء[2]

كانت زيارات الأم للشاعر تتم ليلاً، وسبب ذلك تزايد إحساس السياب بالغربـــة والوحـــشة أثناء الليل، وفي هدوء الليل يتوهج فكر الشاعر، ويتقد خياله فيعبر عن مشاعره فـــي رداء لفظي تكثر فيه التلاوين والظلال والدرجات التي تنم عن تلون النفس وعـــدم طمأنينتهـــا، فحين ينظر السياب إلى ردائه المعلق في غرفته، يسمعه يهمس له قائلاً:

---

(١) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، أسمعه يبكي، م١، ص ٢٨٧.

(٢) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، أسمعه يبكي، م١، ص٢٨٨.

"لم يبق صديق

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدة الباب[1]

فيجيب الشاعر على هذا الهمس بلغة الخيال:

ولبست ثيابي في الوهم

وسريت ستلقاني أمي[2]

وتسأله الأم عند اللقاء كيف يقتحم الليل دون صديق أو رفيق، وهل هو جائع كي تطعمه من زادها؟ أو عطشان لتسقيه من رحم الأرض؟ وتذهب الأم بعيداً حين تدعوه كي يرمي ثيابه، ويلبس كفنها الذي لم يبل على مرّ الزمن:

أعددت فراشاً من لحدي

لك يا أغلى من أشواقي

للشمس، لأمواه البحر

كسلى تجري

لهتاف الديك إذا دوّى في الآفاق

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، في الليل، م١، ص٦٠٨ .

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، في الليل، م١، ص٦٠٩.

في يوم الحشر[1]

ويبعث موقف الأم على الحيرة وهي تدعو ابنها إلى الموت في اللحظة التي تتشوق فيها إلى الحياة، وأم السياب كغيرها من الأمهات هي التي منحت ابنها الحياة، ويصعب علينا أن نصدق بأنها ستنتزعها منه، فمثل هذا أقرب إلى الأسطورة أو العمل الأدبي وبالتالي فإن قيمة هذا الشعر لا تأتي من دقة الفكرة، ولا من الموضوع المطروق ومدى واقعيته، بل من الحركة الذاتية الداخلية للشاعر، من الحالة النفسية، ومن طريقته الخاصة في التصوير، وتنويع إيقاعاته بصورة دائبة، ومن تبديل اصطفاف المقاطع في القصيدة الواحدة، وعفوية تشكيلها الموسيقي، وأخيراً من المدلول الروحي لمقاطع القصيدة حين تأتلف الألفاظ في لحن جنائزي حزين، يعلو تارة، ويخفت تارة، معبراً عن رجع النفس الداخلي وهي ترفض الموت مرة وتقبل به مرة.

قد تكون قصيدة (الباب تقرعه الرياح) أكثر قصائد بدر تعبيراً عن جدل العلاقة بين الشاعر والأم، وأقرب تلك القصائد إلى أدب الأمومة من وجهة النظر الفنية والفكرية، فقد كتب السياب القصيدة وهو ما يزال في لندن، ينهش قلبه المرض ويعذبه الحنين إلى العراق، فالعراق هو بابه الوحيد أمام حياة واعدة بالعافية المشتهاة، والسعادة المرتقبة، غير أن الشاعر يقبع كسيحاً خلف باب غرفته في المشفى، ينتظر من يقرع عليه الباب ليحمله على أجنحة الشوق لعراقه الحبيب، يطوف فوق مدنه العريقة، ونخيله الباسق، وليله الساجي، فلا يجد سوى روح الأم:

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، في الليل، م١، ص ٦١٠.

الباب ما قرعته غير الريح

آه لعل روحاً في الرياح

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني عن غريب أمس راح

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار

هي روح أمي هزها الحب العميق

حب الأمومة فهي تبكي

"آه يا ولدي البعيد عن الديار

ويلاه، كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق(١)

هذا البوح المفعم بالشجو، هذه المناجاة المسربلة بالعذاب والعذوبة، تعود بالشاعر إلى أيام الطفولة، إلى تلك اللحظة التي فارق فيها الأم فراقاً لا لقاء بعده:

أماه ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار

هذا الغريب هو ابنك السهران يحرقه الحنين

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، الباب تقرعه الرياح، م١، ص ٦١٦.

أماه ليتك ترجعين

شبحاً وكيف أخاف منه وما امحَت السنين

قسمات وجهك من خيالي

أين أنت أتسمعين

صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق[1]

وتستمر مناجاة الشاعر لأمه على هذا المنوال، وتنهض القصيدة على مبدأ الشفافية الذاتية، غير أنها تكشف الجوهري والعام بوعي الذات لذاتها كلما دخلت مناطق أوسع من الذات، وكلما ضمت إليها ما أغنى حياة الشاعر القصيرة بالرؤى والمشاعر والمواقف والأفكار، التي يخضعها الشاعر لإعداد داخلي، ويحولها إلى شعر يجسد العلاقة بالأم والقرية والمدينة، ويبوح بما يعذب النفس: الألم، والغربة، وافتقاد الأم، والحنين إلى العراق، ويفصح عن رغبة عارمة بقهر الانفصال، والتوحد مع الآخرين أحياء كانوا أم أمواتاً.

ومع أن القصيدة مكتوبة بوعي، وبنوع من المعاناة الذهنية، النابعة من الحب والألم، غير أن الصناعة فيها لا تكشف نفسها، بخلاف كثير من قصائد الشعر الحديث، ولعل ذلك يعود إلى أنها ممتلئة بالرقة والحنين من جهة، ومعرفة أسرار الصنعة والقدرة على الإبداع من جهة أخرى، وذلك حين يبوح بصدق عن عاطفة الحب بوصفها أنبل العواطف الإنسانية في أقصى تجل لها.

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، الباب تقرعه الرياح، م١، ص٦١٧.

وقصارى القول فإن قصائد السياب التي توجه فيها إلى أمه، مناجيــاً، ومحــاوراً، تمتلــك سمات محددة، تساعد على معرفة أسرار تجربة السياب الإبداعية، فالشاعر لم يتوجه إلــى أم على قيد الحياة، ليكتب فيها قصائد الاعتراف بالجميل والبرهان علــى وفــاء الأبنــاء للأمهات، ولم يكرر على مسامعنا ما جاء في الديانات والثقافات المختلفة من أنها الكــائن الأسمى والمقدس، ولم يكتب في هذه الأم قصائد الرثاء المليئة بالحزن والتفجــع، قــصائد الشاعر في أمه تعبر عن حالة استثنائية قاهرة، تتعلق به وبها في آن معاً، فالشاعر يكابــد عذاب المرض، والأم تنام نومها الأبدي، وعبر التذكر والتخيل يحاول الــشاعر اســتدعاء الأم لإشراكها في معاناته، إنها نموذج الشعر الذي يبحث ويتأمل في أدق المــسائل التــي يواجهها الإنسان في حياته، في دلالة الحب والألم، الموت والحياة، الفناء والخلــود، وفــي كل ما يتصل بمسائل الوجود والعدم، والمصير الإنساني.

ولقد تمكن السياب في هذه القصائد أن يبعث فينا مشاعر متعاطفة معه، وأن يفــتح أعيننــا على أسرار الحياة التي نغفل عنها حيناً، ونزعم أننا لا نجهلها حيناً آخر، فانطلاق الــسياب من الخاص إلى العام، ومن علاقته بأمه إلى علاقته مع الوجــود والعــدم يقــف الــسياب محاولا فهم المكان القبر ويقيم علاقات معه ومع الساكنين فيه عله يفهم من خــلال تلــك المقاربة العالم.من خلال استشراف صورة أم سبقته على طريق الموت، وهو يقــف علــى حافته.

الفصل الخامس

- مدخل.
- بؤرة الاغتراب المكاني عند السياب.
- اغتراب السياب المكاني وموقفه من المدينة.
- مقاومة الاغتراب المكاني بخلق المكان.

المكان والاغتراب في شعر السياب

مدخل:

الاغتراب ظاهرة قديمةٌ قدم الإنسان في هذا الوجود؛ فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها، وفي ظلها، الأزمات التي كانت تتمخض، بشكل أو بآخر، عن أنواع من الاغتراب عانى منها الفرد، وواجهها وفق حجم طاقاته وقادته إلى مناحي متباينة، تبدأ من الاستسلام والانعزال والانكفاء على الذات، وتفضي به إلى التمرد والعصيان (١).

ولا يبدو أن الاغتراب حكر على المحدثين؛ إذ سبقهم إليه الشعراء العرب القدامى، فنجد أن امرأ القيس قد تغرب ، حين أنكر عليه أبوه قول الشعر، وخرج مغضوباً عليه في نفر من شذاذ طيء وكلب، بعد أن شبب بإحدى نساء أبيه(٢). كما عانى طرفة بن العبد من الاغتراب حين خرج على مجتمعه، وتمرد على قيم القبيلة؛ فتحامته العشيرة. وعرف عنترة الاغتراب بسبب لونه(٣). وعانى أبو تمام من اغترابات شتى: مكانية، واجتماعية، ونفسية، حتى آمن بأن الاغتراب هو التجدد. وكذلك المتنبي كان نسيج وحده، أفرده الهّم مثلما أفرده الحسد. ولا يقل

---

(١) انظر: أحمد عودة شقيرات، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار - عمان الأردن ١٩٨٧م، ص ١٤-١٥ ، نقلا عن: سحبان خليفات: فكرة الاغتراب في الفكر العربي، مجلة أفكار ع ٢٤ أيلول ١٩٧٤، ص ٤٢.

(٢) شقيرات ، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ، ص ٢٠-٢٤.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٤-٢٦.

أبو فراس الحمداني اغترابا حين ذاق مرارة الأسر، وعذابات الشوق والحب. فإذا ما اقتربنا من أبي العلاء المعري أطْلَلْنا على ذروة اغتراب النفس، واغتراب المكان واغتراب الجسد(١). وهكذا يتكشف لنا الاغتراب من خلال أولئك الشعراء وسواهم عن نفوس طامحة وأرواح مجنحّة تاقتْ إلى العلو، ووجدت في الأرض جحيماً لا يُطاق.

إلا أن الاغتراب أضحى قضيةً منهجية تناولها الفلاسفة والمفكرون بالتحليل، وتعقبّوها بالبحث والاستقصاء، بعد نشوء المجتمع الصناعي من جهة، وقيام الحربين العالميتين، وما رافقهما من مآسٍ وويلات من جهة أخرى، حتى ليصح أن يقال: إنَّ في كل إنسان مغتربا(٢).

عانى الإنسان العربي بعامة، والمثقّف بخاصّة، من اغترابات شتى، واتسمت ردود فعله بأشكال مختلفة،ولا بد من الإشارة إلى سببين جوهريين وراء اغتراب المثقف: يتصل الأول بقضية الحرية وما يتعلق بها من مداخلات السلطة السياسية والاجتماعية، ويتعلق الثاني بصدمة المثقف بسبب تعثّر المشروع النهضوي القومي(٣).

ونجد أنّ انعكاس الاغتراب على الشاعر العربي قد بات طردياً مع تعقيد الحياة وتعفّن أوضاع المجتمع، فالشاعر أسرع من غيره إلى الإصابة بهذا الداء؛ لأنه يتمتع بقدر عال من الحساسية

---

(١) انظر: شقيرات الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، ص ٣١-٣٧.

(٢) محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار النهضة مصر للطباعة،د.ت، ص١٠٧.

(٣) انظر: شقيرات الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، ص ٤٣-٥١.

والتوتر والرهافة، فهو يعيش في اغتراب مركب؛ لأنه يشكل اللاشعور أو الحياة الروحية للنوع البشري، مثلما يقول يونج(C.G. jung)، على حد تعبير النويهي[1].

وقاد اغتراب طليعة الشعراء في هذا القرن وفي الحقب اللاحقة، إلى محاكاة الرومانسية الغربية، يستوي في ذلك شعراء الوطن العربي، والشعراء العرب في المهاجر؛ فاتخذوا من الليل أنيساً، وتاقوا إلى حياة الكوخ، واعتزلوا المدينة، وتغنوا بالألم، وصار الحزن نديماً لهم. ومن هنا فقد وجد الشعراء – وبخاصة الرواد منهم كالسياب، ونازك الملائكة، والبياتي– أنفسهم في عالم مقفر، تراجعت فيه المثل الروحية، وافتُقِدَت أواصر الحب الإنساني الذي يتشوفون إليه، فعانوا من الاغتراب أيما معاناة، وحاولوا، كل وفق طاقاته المادية والروحية، مواجهته والرد عليه.

---

(١) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجي ودار الفكر، بيروت، ١٩٧١، ص ١١٨.

بؤرة اغتراب السياب :

يعرّف بعضهم الاغتراب: "بأنه عملية حركية تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتـصالاً وثيقـاً. فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، ويتدخل وعي الفرد لوضـعه في تشكيل المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فتنعكس على تصرفه إنساناً مغترباً علـى وفـق الخيارات المتاحة أمامه"[١]. وغربة السياب لا تخرج عن نطاق المراحل المذكورة، فقد ربطت المؤسسة السياسية القائمة آنذاك العراق بعجلة الاستعمار، واتسم الوضع الاجتمـاعي بـسيادة القوى المحافظة، وجمود التقاليد. وكان على الشاعر؛ أيا كان، أن يدخل معركة الحرية والتقدم ضد القوى والمؤسسات الحاكمة والمتنفذة. وليقينه بأن معركته خاسرة؛ لانعدام تكـافؤ قـوى الصراع، فقد وجد نفسه غريباً في محيط قاس، بعد أن وعى المأساة، وكافح من أجل الخلاص من دون جدوى. ومن هنا فقد تشكل في داخله ردّ الفعل المناسب على وفق قدرته ووعيـه[٢]. ولم يخرج السياب عن هذا التشخيص، فقد تابع موقفه الرافض، بطريقته الخاصة.

فنجد أن اغتراب السياب لم يكن واحداً في تصنيفه بل اتخذ عدة أنمـاط: فهنـاك الاغتـراب الاجتماعي، والسياسي، والعاطفي، والمكاني، والروحي[٣].

---

(١) قيسر النوري، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، م ١٠ع ١ ابريل -يونيو ١٩٧٩، ص ١٥.

(٢) انظر: شقيرات ، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق ، ص ٧٧-٧٨.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٧-٩٣.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنّه من التعسف توصيف كل غربة على حدة؛ لأن مظاهر الغربة عموماً واحدة: مثل العزلة أو شبه العزلة، والشكوى، والتطلع إلى مثال غير موجود، والبحث عن يوتوبيا خاصة. أما تسمية الغربة بالاجتماعية، أو بالسياسة، أو بالعاطفية؛ فذلك راجع إلى دواعي الغربة نفسها التي أمدتها بعناصر النمو.

على وفق هذا التبسيط سنتناول اغتراب السياب من خلال النص الشعري، ومن خلال ما يدعمه من رأي أو موقف جاء على لسان الشاعر أو بأقلام نقاده ودارسيه، على أن نراعي في النظر إلى الغربة عنده التشكيل المكاني المغترب؛ لأنه ما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب، فكانت دراسة الغربة من حيث هي غربة عند السياب، هي المدخل الأساس للتشكيل المكاني المغترب.

تبدأ غربة السياب الاجتماعية في جيكور، أي متحيزة مكانيا، حيث هذه ستقوده القرية/المكان إلى "تجارب مشبعة بالمرارة والألم، من أبرزها تجاربه في الحب، والثورة، والحاجة، والحنين، والمرض"(١).

فأول وعي السياب بتضاريس وجهه قد كان في جيكور، وفيها تلمس دمامته، مما ولد عنده شعورا بالفرق الذي قاده إلى عزلة عن النساء رغم التصاقه بهن نفسيا، وهذه الغربة، لم تكن للسياب يدّ فيها، ويستشعرها، فها هو يصف نفسه قائلاً:

---

(١) محمد فتوح أحمد ، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤، ص٦٣-٦٧.

واهي الكيان كأنّ خطباً هدّه

ذاوي الشفاه لطول ما يتنهّد

وهو المعطَّلُ من قوامٍ فارعٍ

يسبي العيون ووجنةٍ تتورَّد[1]

لم يستطع السياب في هذا الوصف لذاته أن يتجاوز سيطرة المكان عليه، فلاحظ استخدامه للألفاظ المكانية (الكيان، هدّ-واهي، ذاوي، فارع، تتورد)، وهو يشكل لنفسه صورة مكانية قوامها صورتين هما: صورة البناء المهدم، وصورة الوردة الذاوية، وكلا الصورتين ، تحمل معنى المكان الخراب.

كانت دمامة وجه السياب خنجراً في خاصرته؛ إلى الحد الذي عجز عن التغاضي عنها، أو التقليل من شأنها[2]. وهذا الأمر وحده كاف؛ لأنْ يشكل بؤرة اغتراب حاد[3]، فكيف وقد تضافرت معه عناصر أخرى في مقدمتها وفاة أمه[4]، ولاحظ أي مقطع شعري ذكر فيه أمه؛ فإنه لن يخلو من ذكر الغربة أو تشكيلها مكانيا أو محاولة كسرها بالمكان من خلال كثرة توظيف التعابير الدالة مكانيا، كما في المقطع الآتي حيث يقول:

---

(١) بدر شاكر السياب، قيثارة الريح، بين الروح والجسد، م١، ص ٣٣٤

(٢) عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٥.

(٣) عيسى بلاطة، الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٨، ص ١٦.

(٤) عبده بدوي، دراسات في الشعر الحديث، ط١، منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٧، ص٢٠٢.

في ليالي الخريف الطوالْ

آه لو تعلمين

كيف يطغى عليّ الأسى والملالْ!؟

في ضلوعي ظلام القبور السجينْ

في ضلوعي يصيح الردى

بالتراب الذي كان أمي (غدا

سوف يأتي، فلا تُقْلِقي بالنحيبْ

عالمَ الموت حيث السكون الرهيبْ) (١)

والصورة المغتربة هنا صورة زمانية/مكانية معا، ولكنها تركزت في صورتين مكانيتين بوضوح نافر، هما: صورة السجين، وصورة التراب/ القبر، وهما تعكسان – تعبيريا– الصورة المكانية الحزينة الدافعة لتصور الوحشة والوحدة والملل.

وكان السياب إذا ما اشتد عليه المرض، ويأس من الشفاء، توسل بقبر أمه أن يفتح ذراعيه لاستقباله(٢)، من باب الهروب من غربة مجهولة المستقبل إلى غربة معلومة جزئيا، وذلك من باب بعض البلاء أخف من بعض؛ ممثلا في لقاء الغرباء/ لقاء الحبيب المغترب، ولكنه حين ترتخي عنه قبضة المرض، تضيء له بارقة من أمل؛ يقلب الصورة فيجعل أمه المدعوة لعالم الأحياء، فانظر إليه يخاطبها قائلاً:

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير ، في ليالي الخريف، م١، ص ٦٥.

(٢) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر: مرحلة الرواد، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٨.

أماه ليتكِ ترجعينْ

شبحاً، وكيف أخاف منه وما امّحتْ رغم

السنينْ

قسماتُ وجهكِ من خيالي[١]

والملاحظ أنّ السياب في محاولته لتجاوز غربته، والسيطرة عليها من خلال تذكر أمه المغتربة في المكان المتحيز القبر/ التراب، إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز المكان في بث صورة الألفة بينه وبين أمه، فهو لم يتذكر صورة شعورية أو عاطفية، بل جعل المكان الوجه/ القسمات، هو الكاسر لقسوة الغربة.

ومن عناصر غربته الاجتماعية موت جدته، وزواج أبيه، فموت جدته "جعله.. وحيداً مستوحشاً"[٢]، فهي الصدر الذي احتضنه بعد رحيل أمه، وقد فقد بغيابها آخرُ مُعين له، يقول:

جدتي من أبثّ بعدكِ شكواي

طواني الأسى وقل مُعيني

أنتِ يا مَنْ فتحتِ قلبكِ بالأمسِ

لحبي أوصدْتِ قبركِ دوني[٣]

---

(١) بدر شاكر السياب ، شناشيل ابنة الجلبي، الباب تقرعه الرياح، ص ٦١٥ .

(٢)إحسان عباس، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، الأردن،١٩٩٢، ص ٩٦.

(٣) بدر شاكر السياب، البواكير ، رثاء جدتي، م٢، ص ١٠٢.

ولنلاحظ المفارقة التي أحدثتها الصدمة في نفس الشاعر: الجَدَّة التي فتحت قلبها بالأمس لــه، توصد باب قبرها دونه اليوم، فبين انفتاح القلب (الامتلاء)، وانغلاق القبــر (التلاشـــي) تمتــد غربة الشاعر، وتسد عليه مسارب التنفس، وهنا نركز النظر في ألفاظ موحية مكانيـــا؛ فـــالفتح وإن كان للقلب، إلا أنه هنا صورة مكانية، لا من حيث كونه متحيزا مكانيا فقط، بل من حيــث هو صورة لغرفة لها باب، ولذا كان الإيصاد للقبر الذي هو مكان بالفعل، وهذا التقابل المكاني في العبارتين زاد – تعبيريا – من تصور الغربة، وجعلها أكثر وحشة وفجائعية. أمَّـا زواج أبيه بعد وفاة أمه، فقد حرمه من العطف، وكون في نفسه نجوى الوحيد الذي يتآكله الحرمـــان، وتغزوه الغربة من الجهات جميعها، كما يقول هو:

خيالك من أهلي الأقربين

ابرّ وإن كان لا يعقلُ

أبي... منه قد جردتني النساء

وأمي طواها الردى والمعجلُ(١)

ولكن هذه الفجائعية لم تكن إلا من التصوير المكاني، ممثلا أولا بالخيال؛ الـــذي هـــو مكـــاني طابعا وتكوينا، ومن علاقته بأبيه التي قامت على فكرة التجريد، والتجريد لا يكون إلا لمكـــاني كالسيف والثوب، وفقدهما يقود إلى العري، مما يشكل الصورة الداعية إلى الشفقة والتحـــسر. وكذلك فإن صورة أمه لم تكن سوى تكوينا مكانيا؛ فقد شبهها بالثوب المكاني الذي يطـــوى، أو

(١)بدر شاكر السياب، البواكير ، خيالك، م٢، ص١٤٩.

بالأرض المتروكة والمتجاوزة، وهذين التصورين المتجانسين؛ صورة أبيه وصورة أمه المرسومتين مكانيا، كوّنتا صورة الغربة الفاجعة عند السياب من هذا الجانب.

تميل الأنا الشاعرة عند الإحساس بالتهديد إلى العزلة. ولكنها تعمل باستمرار لتنمية قدرتها، لمواجهة عزلتها، شريطة أن تحافظ على خصائصها وحريتها، وأن تعلو على نفسها(١)، من خلال الاتحاد بأنا أخرى(٢)، فتلجأ الأنا للتغلب على عزلتها بالتعويض بطرق شتى؛ فالحب وفق هذا التوصيف منهج تعويضي يعتمده المغترب للخروج من عزلته، ولكن إخفاقه في الحب سيقوده إلى اغتراب عاطفي يضاف إلى اغترابه الآخر(٣).

عاش السياب عدة تجارب عاطفية، تنقل خلالها من امرأة إلى أخرى، فلم يظفر لدى أيٍّ منهن بما يعوضه عما افتقده من حنان، وقد أسلفنا القول في علاقته بالمرأة فلا داعي للإعادة، ولكن الشيء الذي نود إلقاء الضوء عليه هنا هو اعتراف الشاعر بأنّ كل اللائي أحبهنّ لم يبادلْنه الحب، ولم يعطفْن عليه، مما يشكل عنده نوعا من أنواع الغربة، يقول السياب:

وما من عادتي ماضيَّ الذي كانا

ولكن... كل منْ أحببتُ قبلك ما أحبوني

---

(١) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر: مرحلة الرواد، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٢.

(٢) عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٢.

(٣) أنور المعداوي ، علي محمود طه الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، سلسلة الكتب الحديثة(٨)، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م، ص١٣٥.

ولا عطفوا علي، عشقتُ سبعا... [1]

فالفراغ العاطفي الرهيب الذي عاناه، مشحوناً بالتمني المستحيل، يتحـول الآن إلـى وحـش كاسر يوشك أن ينقض على فريسته، ولكن صرخة الشاعر أفقدته توازنه: بـين مـاض مـن الخواء العاطفي، وغدرٍ بما امتلأ بكلمة حب تنقذ الجسد المسجّى من الانهيار التام، ومن هنـا صرخته الثانية: الرجاء/ الاستجداء، تمثل قمة انكسار النفس، مما يعمـق عزلتهـا ويخلـق غربتها:

أحبيني

لأني كل من أحببتُ قبلك لم يحبوني[2]

وهنا نقول، لا جرم أن أشعار السياب العاطفية كشفت عن تكثيف ميله إلى الحـب الحـسي/ المادي في مرحلة مرضه العضال. ويبدو أنّ هذا الحس الصارخ انعكاس لرغبة قديمة عجـز عن إروائها[3]، ولكن ذلك -كما يبدو - لم يُطفئْ أوار رغبته، وها هو الموت المتـربص بـه يوقظها الآن، فيقول:

تشتهيك البارحهْ

فقبّلْتُ ردن الرداء: هنا ساعداها،

هنا إبطها، يا لكهفِ الخيالْ

ومرفأ ثغري إذا جرفتْه رياحٌ ابتهالْ

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، أحبيني، م١، ص٦٣٩.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، أحبيني، م١، ص٦٣٩

(٣)عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغـداد، ١٩٨٦، ص٥٣.

ودحرجَهُ مدُّ شوقٍ مُلِّحٍ، وقد حار السؤالْ

(تحبيّنني أنتِ؟ هل تخجلين) (١)

ولنلاحظ في النص الرغبة الحسية (الإبط، مرفأ، الثغر) إلى جانب الحب الروحي (تحبينني أنت؟). وقد يستبد به الجنس؛ ذلك الذي لم ينله بالمتعة المتبادلة، من خلال الخيال المتشظي من نار المدفأة الصورة المكانية؛ فيرتسم أمامه الجسد العاري بكل إغراءاته، وبما أن الجسد مكان؛ فالسياب يداوي غربته عن المرأة الروح، والمرأة الزمان، والمرأة التاريخ، بالمرأة المكان، ويؤكد ذلك ما يقوله في قصيدة سفر أيوب:

تدحرجَ: عُرِّي النهدان، بأن الجيدُ والساقُ

تدحرجَ لي علي الجنبِ

تدحرجَ ثم صكَّ أضالعي، وتُثار أعراقُ

ويطفر للجبين دم، ويعروني

دوار منه تصطك النواجذُ، خوفَ بحّارِ

يُطلّ فيبصر التيّار يزفرُ مثل تنيِّنِ(٢)

إن الشاعر وهو يستعيد الرغبة في امتلاك جسد امرأة تبادله الحب، فإنه بذلك يعبر عن الوجه الآخر لاغترابه العاطفي(٣)، إنه الاغتراب الحسي بالتعبير الدقيق، والتصريح به على نية الاشتهاء يعني ممارسته خيالياً، أي تخفيف ضغطه عن جسد السياب الضعيف، وبالتالي

---

(١)عبد الجبار داود البصري، المرجع السابق، ص٨٩-٩٠.

(٢) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، سفر أيوب ، م١، ص ٢٤٨.

(٣) عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨، ص٦٤.

استرداد طاقته البدنية لمواصلة الحياة، ولولا هذه الممارسة الخيالية، لما استمرت حياة الشاعر في ظل مرضه هذه السنين على الرغم من قصرها.

وواضح تماما أن السياب في اغترابه العاطفي، يحاول أن يعوض أو يـصل إلـى الاتـزان العاطفي من خلال التعامل مع الجسد/ المكان أو المكان الجسد، فلم نجد له مناص من تجـسيد المرأة وتجسيمها وصولا إلى الاستقرار المرجو، والقرار النفسي، والتـوطن مقابـل الغربـة العاطفية.

وقد تحمّل السياب من آلام العمل السياسي وإخفاقاته أكثر مما تحمله غيـره مـن الـشعراء الرواد؛ فقد دخل المعتقلات، وأكل "مع الضحايا في صحاف من دماء" وشارك "الفم المـسلول" وعاءه، وشم "ما سلخ الجذام من الجلود" على ردائه، كما فُصل من وظيفته، وعَـرف الحاجـة والفقر، وانتهى به الأمر مُطارَداً خارج وطنه في إيران، ثم في الكويت، حيث عاش فتـرة ذاق فيها ذل الغربة، وانكسار النفس، ووحشة الروح، وهناك حيث تضيق به سبل العـيش، يعـيش غربتين: نفسية ومكانية، فكانت قصيدته "غريب على الخليج" نشيد كل المكافحين عن أوطانهم، ففيها تتجلى غربته الحادة. كما يتجلى إيمانه بوطنه، إلى جانب ذل حاله، فيقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيلْ

وعلى القلاع تظل تُطوى أو تُنشر للرحيلْ

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابوّ بحارِ

من كل حافٍ نصفِ عاري(١)

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، غريب على الخليج م١ص٣١٧.

فالريح اللاهثة في جو قاس جدا(الهجير) هي صورة مكانية مادية مماثلة لصورة الكلب اللاهث وحتى التشبيه الذي غايته توضيح الصورة عمق سلبيتها من خلال صورة مكانية أخرى عـــي صورة الجثام على الأصيل وعلى القلاع المكان المباشر ثم بين صـــورة الاكتظـــاظ المكـــاني بالصور المكانية السلبية بقوله: زحم الخليج بهن، وتمضي القصيدة في اســـتذكار الماضـــي، والتقاء الشاعر بوجه أمه، وعودته طفلاً يخاف الأشباح بين النخيل وقت الغروب، وحتى هـــذه الصورة مكانية مستدعاة من الماضي، ثم صبياً وهو يستمع إلـــى أقاصـــيص الـــسمّار، هـــي صورة مكانية أيضا، حتى إذا التفت إلى حاضره الموجع يتفجّر حنينه إلى العراق، فيتوق إلـــى ليلة صيفية ينام فيها على الوسادة، شاكياً ما يقاسيه في غربته من عطف الأجانب، وبؤس حاله والصورة المستقبلية المرتجاة صورة مكانية كذلك[١].

وما نود تأكيده هنا هو أن خروجه على التزامه، قد ضاعف غربته الاجتماعية الفكرية، التـــي كان يعاني منها من قبل، فقد جرَّ عليه خصومات جديدة وأثار على موقفه أكثر من شبهة، هذا بالإضافة إلى أن انتكاسة الوضع السياسي بعد ثورة ١٤ تموز من عام ١٩٥٨، قد أدخلته فـــي دوامة نفسية قاسية بسبب الاعتقال، والفصل من الوظيفة، والحاجة إلى المال[٢]. وفجرت عنده استدعاء المكان القديم/ مكان الطفولة واستدعاء المكان المستقبل / مكان الحلم، يقول الـــشاعر في قصيدة "العودة لجيكور":

(١)عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغـــداد، ١٩٨٦، ص ١٢.

(٢) عباس ، إحسان ، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشـــعره، ط٦، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ١٩٩٢. ص ٨٩. أما جبرا إبراهيم جبرا فيذكر أن بدر أنهى التزامه الحزبي العـــام ١٩٥٥. انظر: النار والجوهر، جبرا، جبرا إبراهيم، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـــروت، ١٩٨٢م.ص ٧٠.

جيكور، جيكور: أين الخبز والماءُ؟

الليل دافئ وقد نام الأدلاءُ؟

والركب سهران من جوع ومن عطش

والريح صَرٌّ، وكلُّ الأفق أصداءُ[(١)]

هذا التصوير لجيكور يعكس الغربة في المكان المحبب/ الوطن، ولــذا لــم يكتــف فيــه بالتصوير المكاني فقط، بل جعل الصورة متمازجة بين الزمــاني والمكــاني إمعانــا فـــي تضخيم الغربة الفاجعة، فبدأ بنداء المكان جيكور والسؤال عن مكان الخبــو والمــاء ثــم وصف المكان في الليل ثم وصف صورة الحال بالمكان الركب نتيجة فقد خيرات المكان.

هكذا هو حال السياب، دخل المعترك السياسي مغترباً، وخرج منه أشد اغترابــاً؛ لأنــه قــذف بنفسه في لجة الصراع، ولم يقف على حواشيه؛ ولأنه أحب العراق حدَّ العشق فإن كُــلاً مــن التزامه الحزبي، وانسلاخه، عبَّر "عن ذلك العشق لبلده ومن فيه" على حد تعبير جبرا إبــراهيم جبرا[(٢)].

وقد عاش السياب غربة روحية بعد أن تضافرت غرباته الاجتماعية، والعاطفية، والــسياسية مع ما أفرزه مرضه الوبيل من هواجس وآلام، لتشكل حالة نفسية مركبّــة هاجــسها المــوت، ولكنه هاجس تلطِّفه من حين لآخر ما عُرف عن السياب من حبٍّ للحياة وتشبّث بهــا، وأمــل،

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، العودة لجيكور م١ص٤٢٠.

(٢)جبرا إبراهيم جبرا ،النار والجوهر، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.ص ٧٠.

وإن كان متفاوتاً في قوته وضعفه، في الشفاء من مرضه. ويبلغ اغترابه الروحي ذروته حين يقع السياب في الوهم، والوهم وليد كابوس الاغتراب الجاثم على الصدر، والوالغ في الروح، إنه نتاج الاغتراب، ولكنه معادل له ومتكافئ معه، يقول الشاعر:

ولبست ثيابي في الوهم

وسريت: ستلقاني أمي

في تلك المقبرة الثكلى(١)

إنّ وهم السياب قام على أنه لبس ثيابه، وقام يمشي، وهما فعلان ينفيان المرض الذي أقعده، أي أنهما في بؤرة تمنّي الشاعر، وفي مواجهة ثورة اغترابه المتمثل في عجزه، وهنا نلحظ أن التشكيل المكاني تمثل في خلاص السياب من المكان الواقعي المغرِّب بانسلاله -راغبا ومتخيلا- إلى مكان غريب ليضع نفسه بنفسه فيه، من باب رد الأمور إلى نصابها، وتحقيق التوازن المنطقي؛ رغبة في الاستقرار. ومن مظاهر وهمه توقه إلى رؤية الخالق(٢)، يقول:

تأنف أنْ تمسّني يداكْ

أود لو أراك.. من يراكْ؟

أسعى إلى سدّتك الكبيرةْ

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، في الليل، م١ص ٦٠٨.

(٢)محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر: مرحلة الرواد، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٧.

في موكب الخطاة والمعذبيّن[1]

والملاحظ أنه حتى في حديثة ونجواه مع الله تعالى، يحاول أن يجسده، ليراه ماديا؛ بمعنى أنه يرغب في تحييزه مكانيا من خلال ثلاثة ألفاظ مباشرة (تمسني، أراك، سدتك)، وهو في هذا التحييز يسعى إلى تفجيع صورته المغتربة بأنها مقززة وداعية للشفقة؛ إذ ركب كل تلك المتحيزات على الفعل (تأنف) دلالة على فقد الأمل بالشفاء، على أن السياب كان مدركا أنه في غربة روحية، على الرغم من شراسة مرضه الذي ربّما عطل جزءاً من تفكيره واغتال بعضاً من وعيه، يقول:

يا غربة الروح في دنيا من الحجرِ

والثلج والقار والفولاذ والضجرِ.

يا غربة الروح لا شمس فائتلقُ

فيها ولا أفقُ

يطير فيه خيالي ساعةَ السحر[2]

ونلاحظ هنا في هذا المقطع تكثيف المكان في ألفاظ وعبارات من مثل (دنيا، حجر، ثلج، قار، فولاذ، ضجر، شمس، أفق) أن غربة روح السياب مكانية في الأساس.

---

(١)بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، في الليل، م١ص ٦٠٩

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، يا غربة الروح، م ١ ، ص

يشحذ السياب وعيه إلى أقصى طاقته من اليقظة والفعل، فيكتب إحدى قصائده الأخيرة بطريقة البيت الشعري، يقول في مطلعها:

نفسي من الآمال خاوية جرداء لا ماء ولا عُشُبُ

ما أرتجيه هو المحال وما لا أرتجيه هو الذي يَجِبُ[1]

وهنا أيضا لا يخلو من التشكيل المكاني؛ إذ جعل الآمال دالية خاوية على عروشها؛ أي مكانا مقفرا، وأكد الجدب بنفي مصادر الحياة المادية ممثلة بالعشب والماء؛ فالصورة الكلية مكانية خالصة معمقة في المتلقي فكرة غربته المعنوية من خلال الصورة المكانية.

وتراوحَ ردّ الفعل على الاغتراب بين العودة إلى الطفولة، واسترجاع الماضي، وبناء المدينة الحلم، واستلهام التراث بالإضافة إلى صيغ أخرى تفرد بها الشعراء إشباعاً لحالات خاصة.

وهنا يستعيد السياب طفولته في جيكور، وقد انتظر مطر السماء أمام شرفة ابنة الجلبي، أذ كانت طفولة سعيدة، فيقول:

واذكر من شتاء القرية النضاح فيه النورُ

من خلل السحاب كأنّه النغمُ

تسرّب من شقوق المعزف، ارتعشت له الظُلَمُ

---

(١)بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، نفس وقبر، م١، ص ٧١٢ .

وقد غنّى -صباحاً قبل... فيم أعدّ؟ طفلاً كنت أبتسمُ[(١)]

رغم أن هذا النكوص إلى الطفولة نوع من مقاومة غربة الواقع، إلا أنها لم تخل من تشكيل مكاني في صورة من صور الطبيعة البكر، على شباك البنت البكر في عيني طفل بكر لم تأكله الغربة وتخرس روحه. ولكن اغترابه الراهن لا يدع خياله في اندياحه السعيد، وإنما يعيده إلى حاضره حيث المرض واليأس، والأسف على ماضي من العمر المهدور في الأوهام[(٢)]، فيقول:

ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حبٍّ وكم وجْدِ!

توهجَّ في فؤادي!

غير أنيّ كلما صفقت يدا الرعْدِ

مددْتُ الطرف أرقب: ربما أئتلق الشناشيلُ

فأبصرتُ ابنة الجلبيِّ مقبلةً إلى وعدي

ولم أرها. هواء كل أشواقي، أباطيلُ

ونبتٌ دونما ثمرٍ ولا وردِ! [(٣)]

لاحظ التجسيد المكاني للصوت في قوله: **صفقت يدا الرعْدِ** ثم وصف المكان الجزئي الشناشيل من البيت وهنا يمكن أن نلاحظ أثر الفهم الباشلاي في الشباك والمكان الأليف وهو مكان مسترجع من الزمن الماضي، مما يؤكد غربته المكانية في الحاضر.

---

(١)بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، حدائق وفيقة م١، ص ١٢٥ .

(٢) عبد الواحد لؤلؤة ، النفخ في الرماد، ط٢،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص٣٠.

(٣) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، نفس وقبر م١ص ٥٩٧ .

الاغتراب المكاني والموقف من المدينة:

اتخذ الشعراء الرواد مواقف متنوعة من المدينة تراوحت بين الرفض والقبول والتعاطف، كل بحسب الظروف التي نشأ فيها، وأشكال الاغتراب التي عانى منها[١]، ولذلك نرى أن للشاعر أحياناً أكثر من موقف تمليه عليه نظرته إلى المجتمع، فالموقف من المدينة يكاد أن يكون صدى للموقف من المجتمع، ويمكن أن نلخص كل تلك الغربات في موقف السياب من المدينة المكان وذلك على النحو الآتي:

دخل السياب المدينة وهو يعاني من الغربة الاجتماعية، فلا عجب، إذا نفر من بغداد مثلاً؛ لأنها عجزت أن تمحو صورة جيكور أو تطمسها في نفسه، كما يقول إحسان عباس فقد خذلته عاطفياً وسياسياً [٢]، عاكسا قول السياب فيها:

وتلتف حولي دروب المدينةْ

حبالاً من الطين يمضغْن قلبي

......

---

(١) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٥، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤، ص ص ٢٨٠- ٣٠٠

(٢) مختارعلي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ع١٩٦، الكويت، ١٩٩٥، ص ٥٩-٦٤.

حبالاً من النار يجلدْن عُريَ الحقول الحزينةْ(١)

فقد قتلت المدينة في نفسه صورة جيكور وبراءتها وطهرها، في الوقت الذي كان يرجو فيه أن تُداوي جراحه، وتحقّق أحلامه، وهو مع هذا لا يستطيع أن يخرج عن الوصف المكاني مستجرا في متلقيه التراث ممثلا في سحرة فرعون إمعانا في ذمها(٢)، والصورة مكانية من ألفاظها(دروب، حبال، طين، نار، حقول) وكذلك الأفعال(تلتف، يمضغن، يجلدن) ، من أسباب نفور السياب من المدينة: إنها بخيلة لا تجود كما تجود القرى سخاء، ونقاء، وحباً، يقول السياب:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهبِ

....

سحائبُ مرعدات مبرقات دون أمطار(٣)

ولا تختلف الصورة المكانية من خلال ألفاظها عن الصورة المكانية السابقة، إلا أن التركيز هنا على الفراغ المكاني الناتج عن الاكتظاظ المكاني، فكانت المفارقة التي أضفت بعدا تهكميا على المشهد.

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، جيكور والمدينة، م١، ص ٤١٤.

(٢) عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث السياب ودنقل ودرويش أنموذجا، ط١، دار ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦ ، ص ١٤٣.

(٣) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر مدينة بلا مطر م١ ص٤٨٦.

ومن تلك الأسباب: قسوة المدينة، التي تجسدت في توسعها على حساب الموتى من أجل إشباع نهم أربابها الطبقيين الذين يمارسون الاستغلال ابتغاء الحصول على حفنة من النقود لا تساوي عظام الموتى البالية، يقول السياب:

وأوقدت المدينة نارها في ظلّةِ الموتِ

تقلّع أعينَ الأموات ثم تدسُّ في الحفرِ

بذورَ شقائق النعمان، تزرع حبة الصمتِ

لتشعر بالرنين من النقود وضجّة السفر(١)

وهذه الصورة المتشكلة في المقطع صورة مكانية ممثلة في النار الموقدة التي وقودها المــوت والميتين، وهذا المشهد وأمثاله زاد في غربة السياب عن المدينة وأكد تبرمه منها. يضاف إلى هذه المشاهد الاجتماعية والعاطفية من قبل، تفشي القهر السياسي الذي ارتبط بالمدينــة، ونــال منه السياب المطاردة، والسجنَ، والتشردَ، فيقول مثلا:

يعوي سر بروس في الدروبْ

في بابل الحزينة المهدّمةْ

ويملأ الفضاء زمزمةْ(٢)

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق أم البروم م١ ص١٣٣.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر سربروس في بابل م١ ص٤٨٢.

فسر بروس رمز الطغيان السياسي الذي انتصب في المدينة جبّاراً يشيد السجون والملاهي والبارات والمباغي(١)، تلك الرموز التي كرهها السياب على مرضه، واقترنت عنده بابتلاع الإنسان، واغتيال آدميّته، وهي صورة مكانية. وثمة داع آخر هو الاقتصادي فقد عانى السياب من الفقر، في الوقت الذي تمتع فيه نفر جاهل بالثروات الهائلة، ولما كانت المدينة مقرّ المال، فقد ارتبطت عنده بالطغيان الاقتصادي، يقول السياب:

وبين الضحى وانتصاف النهارْ

إذا سبحّتْ باسم ربّ المدينةْ

....

رحى معدن في أكفِّ التجارْ

لها ما لأسماك جيكور من لمعةٍ واسمها من

معانٍ كثار(٢)

ولا يخفى أنّ ذلك يمثّل موقفه حيال الظلم الطبقي الذي ابتنى سعادته من عرق الآخرين، وثمة داع ثالث لكراهية المدينة هو العاطفي؛ لأنه يتصل بتجارب السياب الغرامية التي خرج فيها بِخُفّيْ حنين. فالقراءة النفسية لبعض نصوصه قد تعين على فهمها فهماً صحيحاً، واستخراج المعنى الذي وراءه؛ فلنقرأ له في قصيدة "أم البروم" :

---

(١) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ع١٩٦، الكويت، ١٩٩٥، ص ١١٤.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر جيكور والمدينة م١ ص٤١٥.

فأين زوارق العشاق من سيارةٍ تعدو

ببنتِ هوىً؟ وأين موائد الخمّار، من سهلٍ

يمدّ موائد القمرِ

على أمواتك المتناثرين بكل مُنحدرِ(١)

إن المعنى المباشر الذي ينطوي عليه النص هو تعلق الشاعر بالقرية مكانا، ومقارنتها بالمدينة مكانا بدليل الأبيات التي سبقته:

صدى من غمغمات الريف حول مواقد السحرِ (٢)

ولكنّ السياق يستدعي تفسيراً نفسياً: فلا يعقل أن يكره السياب السيارة، ولا يبدو منطقياً أنْ يكره موائد الخمر، وهو الذي عرف بمعاقرتها؛ إنّ معنى آخر يكمن في النص، والرجوع إلى قصيدة "أحبيني" ربما سيكشفه. ففي هذه القصيدة التي يستعرض فيها الشاعر أو ضاع حبيباته، يستوقفنا قوله:

وتلك كأنّ في غمازيتها يفتح السحرُ

عيونَ الفل واللبلاب، عافتْني إلى قصر وسيّارةْ

---

(١) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أم البروم م١ ، ص١٣٠.

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أم البروم، م١ ، ص١٣٤.

إلى زوج تغيَّرَ منه حال[1]

إن هذه السيارة التي كانت سبباً في احتياز حبيبته من قبل غيره أصبحت رمزاً بغيضاً لديه، يفصح عنه كلما أسعفه لا وعيه، وكما ارتبطت السيارة عنده بذكرى حزينة، كذلك ارتبطت موائد الخمر بذكرى حزينة أخرى. ففي القصيدة نفسها نقرأ:

وتلك وزوجها عَبَدَا مظاهر ليلُها سهرُ

وخمرٌ أو قمارٌ ثم يُوصدُ صبحها الإغفاءْ[2]

الرمز الأسود ينتقل من السيارة إلى موائد الخمر فقد انساقت حبيبته سلوى وراء زوج، ساقها هو الآخر إلى ما كانت تشتهي ويروق لها من سهر وموائد خمر، وكذلك كان وعي السياب الباطن هو الذي يتحدث، وهو يشاهد ما تفعله ظواهر المدينة الحضارية من هدم لقبور الموتى، وتدنيس لحرمة الموت، وما تثيره من ذكريات مريرة في نفسه، وهي ذكريات مكانية.

وهناك داعٍ آخر بالإمكان تسميته بالنفسي: فهو موقف من بعض مظاهر الحضارة التي تعيشها المدينة. فالمدينة خصمه: عاش فيها خيباته العاطفية، وهزائمه السياسية، وقد تراكم في نفسه منها ما يعبّر عنه أحياناً بالرجوع إلى القرية الوادعة، البسيطة، التي لم يغزُها بعدُ هذه

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، أحبيني، م١، ص ٦٤١.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، أحبيني، م١، ص ٦٤١.

المظاهر/الجراثيم. ففي قصيدة "جيكور والمدينة" يقرن السياب وجود السجن والمبغى بوجــود الكهرباء:

وفي كل مستشفيات المجانين

في كل مبغى لعشتار

يطلقنْ أزهارَهُنّ الهجينة

مصابيح لم يُسْرِج الزيتُ فيها، وتمسسْه نار(١)

فالشاعر ينكر على هذه المصابيح أنها لا تشتعل بواسطة الزيت، فكأن الشاعر قارن بينها وبين الكوكب الدريّ الذي "يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يــضيء ولو لم تمسسه نار"(٢) فربما رأى الشاعر في الكهرباء، وهي أيضاً أحد رموز المدينة -تحــدّياً لخالق الكون، فهذا الرمز الآلي لا يضيء المصابيح دون زيت فحسب وإنما لأنه يميت البــشر أيضاً، فهذه (لاة) أم تموز تنعي ولدها الذي صعقته الكهرباء:

وترسل النواح: يا سنابل القمرْ

دم ابنيَ الزجاج في عروقه انفجرْ

فكهرباء دارنا أصابت الحجرْ

وصكّه الجدار، خضّه، رماه لمحة البصرْ

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، جيكور والمدينة، م١، ص ٤١٤.

(٢) عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث السياب ودنقل ودرويش أنموذجا، ط١، دار ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦ ، ص ١١٧.

أراد أنْ يُنير، أنْ يبدّد الظلام، فاندحرْ [1]

وقد يتمادى السياب في مناوءة الحضارة المدمرة، فيرفع عقيرته ضد القطار أيضاً هو الآخر من رموز المدينة الظالمة:

ترفع بالنواح صوتها كما تنهّد الشجرْ

تقول: يا قطارُ، يا قدرْ

قتلتَ -إذْ قتلتَهُ- الربيعَ والمطرْ [2]

فالقطار، مثل الكهرباء، قاتل، قتل الربيع والمطر رمزيْ الحياة، والخصب والوجود. لقد كانت المدينة على وفق الأسباب التي ذكرناها عنصراً قاهراً، معتدياً، مسخ الإنسان، وعبث بمصيره من أجل غايات دنيئة:

لتشعر بالرنين من النقود وضجة السفر

وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها

وعصّرت الرنين من النهود بكل أيديها

تمزّقهنّ بالعجلات والرقصات والزُمُرِ

وتركلهن كالأُكَرِ [3]

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، جيكور والمدينة، م١، ص ٤١٨.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، جيكور والمدينة، م١، ص ٤١٧.

(٣) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، أم البروم م١، ص١٣٣.

ولقد كان السياب منسجماً مع نوازعه ومبادئه حين وقف ذلك الموقف من المدينة؛ لأن صدمته فيها حادة ومزمنة كما يقول إحسان عباس[1] ولكنها ليست مبهمة كما يرى، لأن تلك الصدمة لم تنشأ في المدينة وإنما نشأت بصورة اغتراب اجتماعي في جيكور، وقد زادتها المدينة حدة وتعقيداً بسبب مآسي الشاعر الوجدانية والسياسية.

مقاومة الاغتراب المكاني بخلق المكان:

للماضي نكهة خاصة عند الإنسان، لا سيما ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر كاهله، وأخذ الاغتراب بخناقه، فالماضي على وفق هذا التصور مرفأ يرتاده الشاعر فراراً من الألم، والتماساً للراحة وإن كانت في الحلم والخيال. جيكور هي مرفأ السياب المريض، الفقير، المحروم. وهي مدينة/ الحلم التي عجز الزمن أن يمحوها من ذاكرته؛ لأنها اقترنت عنده بالبراءة، والصفاء، والطهر، فهي نافورة من ظلال، ومن أزاهير، ومن عصافير، وحقل من النور ارتادها طفلاً، وصبياً يطارد الفراشات تحت أفيائها ولذلك دعاها أمه، وساءه أن يذوي شبابها، بعد غيابه، ويصبح عنفوانُها رماداً[2]، ولكنه، بخياله المتوقد، وعشقه الأسطوري لها، يجعل منها جنته، التي تنتظر بعثها على يديه، يقول الشاعر:

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، الأردن،١٩٩٢، ص ٨٣-٨٥.

(٢) فاخر صالح ميا، النظم الإبداعي عند بدر شاكر السياب، تقويمه في النقد الأدبي الحديث، ط١، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٩. ص ٣١-٣٣.

جيكور... ستولد جيكورُ

النَوْرُ سيورق والنُورُ

جيكور ستولد من جرحي

من غصّة مواتي، من ناري

سيفيض البيدر بالقمعِ

والجرْن سيضحك للصبح[1]

ويقيم السياب أمله في استعادة عافيته وتجاوز غربته على عودته إلى جيكور المكان بصورتَيْها: الخضراء والجرداء، وربّما استطاع السياب أن يؤسس باسم جيكور يوتوبيا قروية له، حين خلق منها ومن بويب رمزين حيين خالدين ارتبطا باسمه[2].وهي هنا معادل لعشتار إله الخصب الذي يولد من بين الرماد والموت، فحين حاربته المدينة في وطنه، وطعنته في صميم أحلامه وأسلمته للمرض والفقر.

وحين عجزت المدن العربية، والغربية عن مداواته، ولم تقدم له سوى الوعود الكاذبة بالشفاء، لكن جيكور مدينته الفاضلة الصغيرة هي التي عالجته بالحلم، فليس للشاعر من مرفأ أخير يقضي فيه بقية حياته: سوى الحلم. وكما كانت جيكور ماضيه وحاضره وغده، فإنّ الحلم أصبح فيها هو أزمانه الثلاثة.

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، تموز جيكور، م١ ، ص٤١١.

(٢) سي- دي- لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، المقدمة.

دأب الشعراء عموماً، على استلهام التراث الإنساني والعربي والإسلامي، لا سيما منه ذلك الذي ينضح بطولات وأمجاداً، ولا شك في أن للتاريخ والبطولات سحراً خاصاً عند الشاعر؛ إذ يحقق من خلال التغني به كثيراً من طموحه الذي يعجز عن بلوغه في مجتمعه، ولحظته الحاضرة[1]، ويصدق القول على السياب الذي استدعى قصص التراث، وبطولاته هرباً من الاغتراب الذي يقيد حاضره، ويقزم مكانه ويضيق الأرض عليه، وبذلك وازن بين ماض مكتنز بالمآثر، أي ماضٍ لا مغترب، وبين حاضرٍ حافل بالمآسي، أي حاضر مغترب. فانتصر في قصيدة "في المغرب العربي" للرموز العربية المقدسة التي أساء إليها الغزاة، ونالوا من قدسيتها المكانية، فيستعيد معركة ذي قار كإحدى ملاحم العرب الخالدة التي تشخص الآن في ذاكرة الشاعر، فيستعين باستدعائها على اغترابه الحاضر. يقول:

إله الكعبة الجبارْ

تدرّع أمس في ذي قارْ

بدرع من دم النعمان في حافاتها آثارْ

إله محمد وإله آبائي من العربِ[2]

لم يستطع السياب هنا التخلص من البعد المكاني في مناجاة الله فتذكر المكان المقدس مباشرة (الكعبة/ مكة) وكذلك تذكر الدرع ومكان المعركة ذي قار فالصورة الكلية المستدعاة والمتشكلة هي صورة مكانية.

---

(١) محيي الدين إسماعيل، للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨، ص ١٦.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، في المغرب العربي، م١، ص ٣٩٤.

يعد السياب من الأدباء القلة الذين تعرضوا لمحنة الجسد المريض ، فقد وضعه المرض وجهاً لوجه أمام الموت ولكن الحياة لم تغب عنه، لأن الموت والحياة عنده وجهان لقضية الإنسان في هذا الوجود، وقد يندر أن تجد بين شعراء العربية من أدرك بمثل نفاذه كمون الموت في الحياة، وكمون الحياة في الموت. وهكذا تشبّث السياب بالحياة من خلال التصاقه بالشعر، وأحلامه في الشفاء، ومقاومته المرض مقاومة الفادي؛ الأمر الذي يعني في المحصلة الأخيرة مواجهته الاغتراب والتقليل من آثاره السلبية.

حفل معجم السياب بكل الألفاظ التي تدل على الاغتراب والغربة، وما يتصل بهما من أوجاع المكابرة، وآلام المعاناة مثل: الرهيب- الكئيب- الوحيد- الطريد- الشريد- الغريب- الحزين- الهاوية- القبر- العبد- الأسير- الأشباح- الشقاء- اليد البالية- دم البائسين- اللامكان- أحداق الذئاب- الملال- مشلول- المهجور- الحلم المسجى- الشك- وغيرها من الألفاظ والمفردات المشابهة والبديلة. يقول السياب في قصيدته في غابة الظلام:

عيناي تُحرقان غابة الظلامْ

بجمرتيهما اللتين منهما .؟ْ.

ويفتح السهرْ

مغالق الغيوب لي... فلا أنامْ

وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق

ألمّ في قبورها العظامْ

فطالعتني -كالسراج في لظى الحريقْ-

تكشيرةٌ رهيبةٌ رهيبةْ

تُليحُها جمجمتي الكئيبةْ

سخرية الإله بالأنام[1]

تتمركز القصيدة في عبارة (عيناي تحرقان غابة الظلام)، فالعين التي تشتمل في بؤبؤها على جمرة تتغذى منها نار جهنم لا يمكن أن تنام. ومن هذه العين /الجمرة/ تتفرع المعاني الأخرى: السهر يفتح أبواب الغيب الموصدة، ومن بؤرة السهاد هذه ينزل الشاعر إلى قرارة الأرض يلم عظام الموتى، ومن بين هذه العظام تروعه تكشيرة تصورًّها تكشيرة جمجمته، فهو -وإن كان حياً- إلا أنه يموت موتاً بطيئاً، فمرضه العضال هو عربون الموت المؤجل إلى ما بعد هذه الحُمّى التي جعلت من كل جماجم الموتى صورة لجمجمته، فالمآل واحد. وهكذا نرى أن السياب يدخل في الطبيعة أي أنه يلقي بروحه في الطبيعة، محاولا من خلال حشد الصور الألفاظ المكانية السيطرة على غربته أو أثرها فيه.

في كل شاعر مغترب نفس رومانسي هو "محور الذات الحالمة حين تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجي، يصبح احتماله.. أكثر من أن يطاق"[2] والطبيعة أحد ملاذات السياب، فربما كان عالم الطبيعة البريئة مصدر راحة [3] الشاعر الحزين بعيداً عن التعقيد والتكلف والرياء الذي يلازم الحياة المادية، فحين ينقطع ما بين الإنسان والإنسان، وعندما يضيق المكان أو الزمان بالشاعر، يقيم هذا فضاءه في داخل ذاته، أو يقيمه خارجها في غابة، أو في

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنو الجلبي، في غابة الظلام ، ص ٧٠٤.

(٢) فخري صالح، دراسات نقدية في أعمال: السياب، حاوي، دنقل، جبرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.، ص ١٠٣.

(٣) محيي الدين إسماعيل، للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨، ص ص١٨-١٩.

كوخ، أو في ريف ناءٍ، ولذلك فلا غرابة إذا ما امتزجت "مشاعر القربى بين الشاعر وبين الطبيعة الريفية بمشاعر الغربة، وينصهر لديه الحنين والتمرد في بوتقة إبداعية واحدة"(١) فليست الطبيعة إلا صورة لحياتنا النفسية.

لقد توافر معجم السياب على العديد من ألفاظ الطبيعة كالفراش، والريح، والعشب، والنسيم، والعندليب، والهزار، والبلبل، والبوم، والغراب، والورد، والزهر، والدفلى، والزنبق، والفل، والحقول، والرياض، والربيع، والشتاء، والخريف، والصيف، والصباح، والضحى، والليل، والمساء، والسحر، والنخيل، والبحر، والنهر، والشاطئ، والنجوم، والقمر، والكواكب وغيرها، وكلها ألفاظ مكانية. يقول السياب في قصيدة في القرية الظلماء:

الكوكب الوسنان يطفيء ناره خلف التلالْ

والجدول الهدّار يسبوه الظلامْ

إلاّ وميضاً، لا يزالْ

يطفو ويرسب.. مثل عين لا تنامْ

ألقى به النجم البعيدْ

يا قلب مالك لست تهدأ ساعةً؟ ماذا تريدُ؟

النجم غاب وسوف يشرق من جديدٍ، بعد حين(٢)

---

(١) محيي الدين اسماعيل، للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨، ص ص١٨-١٩.

(٢) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير ، في القرية الظلماء، م ١ ، ص ٩٣.

يعبّر السياب عن اختناقه المستمر، استخدم الفعل المضارع: يطفيء، ويسبر، ولا يزال، ويطفو، ويرسب، ولا تنام إشارة إلى تجدد المأساة، واستطالة الاغتراب ويتشبث بأمل كاذب حين يتصور أن النجم الذي غاب سيشرق مرة أخرى. فالتشبث بما هو آتٍ إحدى وسائل الشاعر في مواجهة أحزانه، وغربته.

تفاوت إحساس الشعراء الرواد بأهمية ألفاظ الصوت مما أفضى إلى تفاوت في استعمالها نوعياً. فإذا كان "الصوت في الكلمة الشعرية يلعب دوراً هاماً في تفسيرها ومضمونها"(١) فالأحرى بالألفاظ التي تدل على الصوت أن تلعب هذا الدور، لأنها فضلاً عما تمنحه للقصيدة من تجسيد صوري، ورنين إيقاعي، فإنها تعكس عمق تجربة الشاعر الانفعالية بتكثيف شعوري ودلالي معاً. ويتقدم السياب في هذا الميدان على الآخرين لأنه "ذو إحساس حاد بالصوت في معنى الكلمة حينا وفي لفظها حينا آخر"(٢)، وربما كان ذلك لأنه "ذو مزاج حسي حاد"(٣). يقول في قصيدة "غريب على الخليج":

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيلِ

وعلى القلوع تظل تُطوى، أو تُنشّر للرحيلِ

زحم الخليجُ بهن مكتدحون جوّابو بحارِ

من كل حافٍ نصف عاري(٤)

(١) خليل إبراهيم العطية ، التركيب اللغوي في شعر السياب ، الموسوعة الصغيرة (١٨٣)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م. ص ٩٤

(٢) محيي الدين إسماعيل، للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨، ص ص١٨-١٩.

(٣) محيي الدين إسماعيل، المرجع نفسه ، ص١٩.

(٤) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، غريب على الخليج، م١، ص ٣١٧.

إلى أن يقول:

ويهّد أعمدة الضياء بما يصّعد من نشيجِ

أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيجِ

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى، عراق

كالمدّ يصعد، كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: عراق

والموجُ يعْول بي: عراقُ، عراقُ، ليس سوى عراق[١]

إن ألفاظ الصوت: لهاث، ويهدر، والضجيج ونشيج، وصوت، وتصرخ، وتعول، امتلأت حتى أقصاها بالتجسيد لأن الشاعر زاوج فيها بين الاستعمالات المجازية: الريح تلهث كالجثام على الأصيل –كالمد يصعد، الريح تصرخ– الموج يعول، وبين الأفعال والأسماء المضعّفة: يسرّح –محيِّر– يهّد– يصعّد– العبّاب– تفجّر، كما أن خروج الأفعال يهدر، وتصرخ، ويعول، من دلالاتها اللغوية إلى دلالات صوتية جاءت لتتضامن مع تكرار كلمة عراق" سبع مرات في بيان انسحاق الشاعر تحت وطأة غربة قاسية، وحنين طاغ إلى الوطن، وكأن روح السياب هي التي كانت تتحدث بما انطلقت الطبيعة معها في بوتقة موضوعية/ وجدانية/ فنية مزدوجة توحدّت الذات فيها بالموضوع بتلقائية واعية. ويستعمل السياب نوعاً آخر من ألفاظ الصوت

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، غريب على الخليج، ك١، ص ٣١٧.

هو الرباعي المضاعف مثل هسهس، وغمغم، ووسوس، وسقسق. [1] ففي قصيدة "يا نهر" استعمل الفعل توسوس:

هيهات يسمع، إذ توسوس في الدجى، أصداء آه

بالأمس أطلقها لديك ترن في جرس الخفيف[2]

كما استعمل الفعل نفسه في قصيدة "تموز جيكور":

والنخل يوسوس أسراري

جيكور ستولد.. لكني

لن أخرج فيها من سجني[3]

إنّ للفعل المذكور دلالة مضاعفة من الإيحاء فضلاً عن استعماله مجازياً، مما أفصح عما أوحاه الشاعر من الهمس بأدنى درجاته ربما إلى الدرجة التي يتماثل فيها مع الصمت تعبيراً عن تعب الشاعر وإعياء صوته المشبع بآه الحزن، والغربة. وفي قصيدة "المعول الحجري" يبلغ السياب درجة نوعية قصوى من تجسيد الصوت:

---

(١) خليل إبراهيم العطية ، التركيب اللغوي في شعر السياب ، الموسوعة الصغيرة (١٨٣)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص ٩٤

(٢) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، يا نهر، م١ ، ص ١٧٠.

(٣) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، تموز جيكور، م١ ، ص٤١١.

رنين المعول الحجريّ في المرتجّ من نبضي

يدمّر في خيالي صورة الأرض

ويهدم برج بابل، يقلع الأبواب،

يخلع كل آجرّةْ

ويحرق من جنائنها المعلّقةِ الذي فيها

فلا ماءٌ ولا ظلٌ ولا زهرة(١)

مكان عاصف، وملئ بأصوات التفجير والتدمير والتمزق: ومن أين للسياب، تلك القوة التي يحتمل فيها المعول الحجري برنينه الشرس وهو يهوى على نبض الشاعر المرتج، فيدمر خياله، وهو مركز تصوراته وانديـاحاته، ثم ليقضي أمام عينيه على معالم حضارة يتعشقها الشاعر، ويتسربل أجواءَها: يتهدم برج بابل، وتقلع أبوابه، ويخلع آجرّه، وتحرق الجنائن المعلقة، وهكذا يقود "الرنين" المرعب إلى مجموعة أفعال تتصل به، وتتفرع عنه، يدمر –يهدم –يقلع– يخلع يحرق وكلها أصوات مفزعة تتداخل مع بعضها لتحدث عاصفة من الأصوات القاتلة والمدمرة.

إلى جانب ما مر من عناصر المعجم الشعري نجد السياب يكثر من تبادل المحسوس والمعنوي، فيتحول المعنوي إلى محسوس قصد تجسيد تجربته الانفعالية واستكمال بناء الصورة الشعرية المكانية، والتأثير في المتلقي، فلم توجد اللغة إلا "للتعبير والتوصيل والتأثير"(٢) . يقول السياب في قصيدة "اتبعيني":

---

(١) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، المعول الحجري، م١، ص٧٠١.

(٢)) سي– دي– لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، مقدمة المترجم.

أمس جاء الموعد الخاوي.. وراحا

يطرق الباب على الماضي، على اليأس.. عليا(١)

فقد منح الشاعر الموعد الخاوي صفة الكائن الحي الذي يطرق الباب وبذلك عبر عن خيبته في موعد خاو لم يتحقق، فخلق جوا من الغربة المكانية.

يبدو أنه لا بد من الاحتراس ونحن نتناول الكلام المتداول أو المحكي، لبيان ما هو المقصود بهذا النوع من الكلام. لقد كان استخدام لغة التخاطب اليومية جزءاً من بيان المدرسة الرومانسية، وربما كان ذلك نوعا من ردم هوة اللا مألوف من الكلام الذي يقع على النفس وقع الغريب. وفي موضوع الاغتراب والغربة في شعر السياب نطالع نصوصاً اشتملت على ألفاظ من اللهجة العامية، وعلى إشارات، وأمثال وأغان شعبية تداولها الناس وباتت مشهورة على ألسنتهم. فالسياب قد يوظف أيا من هذه الإشارات إذا وجد فيها ما يستجيب لحالته الانفعالية، ويشكل منها قيمة فنية جديدة. وقد عُرف السياب باستعمالات موفقة لألفاظ دارجة رآها -دون غيرها- مطمئنّة لتجربته "فاللفظ الشعبي لدى السياب طرى إذ ينتزع منه.. أسمال التكرار ويحذف ما تلف فيأتي وكأنه ولد جديدا طرياً مستساغاً"(٢) . يقول في قصيدة "غريب على الخليج":

---

(١) بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، اتبعيني، م١، ص٣٨.

(٢) محيي الدين إسماعيل، للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨، ص ٢١.

ما زلت أضرب، مترب القدمين، أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

بين احتقار، وانتهارٍ أو "خطيّةْ"

والموت أهون من "خطيّةْ"[1]

لا شك في أن السياب لم يلتجئ بسبب القافية إلى مفردة "خطية" بل لأنه وجدها معبــرة أصدق تعبير عن حالته المزرية البائسة في الكويت، فهو منسحق تحت رحـــى غربـــة قاسية ليس له فيها نصير بعد أن اضطرته ظروفه السياسية إلى ترك بلاده والالتجـــاء إلى إيران ثم الكويت تعوزه الصحة كما يعوزه المال والاســـتقرار والأمـــان. ولـــذلك أصبحت هذه المفردت جزءاً أصيلاً وطبيعياً من نسج القصيدة لا يشعر المتلقـــي أنهـــا نشاز أو متكلفة، أو في غير سياقها. وفي قصيدة "رسالة" يستخدم الشاعر كلاماً شـــعبياً على لسان ابنته بعد أن يكسبه من روحه، ما يضعه في مستوى معماره الفني:

ويا حديثك عن "آلاءَ" يلذعها

بعدى فتسأل عن بابا "أما طابا"؟

أكاد أسمعها

رغم الخليج المدوّي تحت رغوته[2]

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، غريب على الخليج ، م١، ص ٣١٧.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي ، رسالة ، م١، ص ٧٠٩.

فالسؤال على لسان الصغيرة عن الأب الغائب المريض لا يمتلئ، انفعالاً وفناً، بغير "أما طابا" كما جاء وقوعه بعد كلمة تماثله في الموسيقا "بابا" ليرتفع به إلى مستوى تجربته الشاعر: الإنسانية والشعرية على حد سواء. وقد ضمن السياب شعره -غير الألفاظ المتداولة- الكثير من الأغاني إذ وجد فيها ما يستعين به على أداء معنى لا تحتمله البدائل. وإذا كان الشاعر "يستخدم الفلكلور كعنصر أساسي من عناصر بناء قصائده مما يعطي لهذه القصائد طعماً خاصاً ورائحة شعبية"(١) فالأمر يصدق على التراث، يقول السياب في قصيدة "شناشيل بنت الجلبي":

يا مطر حلبي عبر بنات الجلبي(٢)

سعي السياب إلى تجاوز الاغتراب، أو التخفيف من آثاره في أقل تقدير، من خلال منهج تعويضي تمثل في العودة إلى الطفولة، واستعادة الماضي، وبناء المدن الحلمية، وفي صيغ أخرى خاصة: هي التشبث بالحياة عند السياب، واستعادة الإيمان، والتحول من الثوري المنتمي إلى الثوري اللامنتمي، وامتهان المجون والتشرد.

كي لا يفر الكلام من اللسان ولكي نساعد في قراره في الآذان نود أن نركز صورة المكان في تكوين السياب لجمله الشعرية الدالة على الغربة والاغتراب وما من شخصية تحمل في طياتها الغربة داخلية وخارجية كشخصيتي قصيدتيه المومس العمياء وحفار القبور وهنا نود أن تقدم

---

(١) محيي الدين إسماعيل، للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨، ص ص٢٠-٢١.

(٢) بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي م١، ص ٥٩٧.

واحدة منهما وهي شخصية حفار القبور ذلك أن الثانية المومس العمياء قد مرت معنا في سياق سابق رغبة في التنويع ونذكر هنا بافتتاحية القصيدة وهي:

ضوء الأصيل

يغيم كالحلم الكئيب على القبور

واه

كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى

يهوّم ظلهن على دموع   والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه

وتثاءب الطلل البعيد يحدق الليل البهيم

من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد

والجو يملؤه النعيب

فتردد الصحراء في يأس وإعوال رتيب

أصداءه المتلاشيات

والريح تذروهن في سأم على التل البعيد

وكأن بعض الساحرات

مدت أصابعها العجاف الشاحنات إلى السماء

تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح

في آخر الأفق المضاء

حتى تعال ثم فاض على مراقيه الفساح

فكأن ديدان القبور

فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق

وكأنما أزف النشور

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق

وتدفع السرب الثقيل

يطفو ويرسب في الأصيل

لجبا يرنق بالظلام على القبور الباليات

وظلاله السوداء تزحف كالليالي الموحشات

بين الجنادل والصخور

وعلى القبور

وتنفس الضوء الضئيل

بعد اختناق بالطيوف الراعبات وبالجثام

ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام

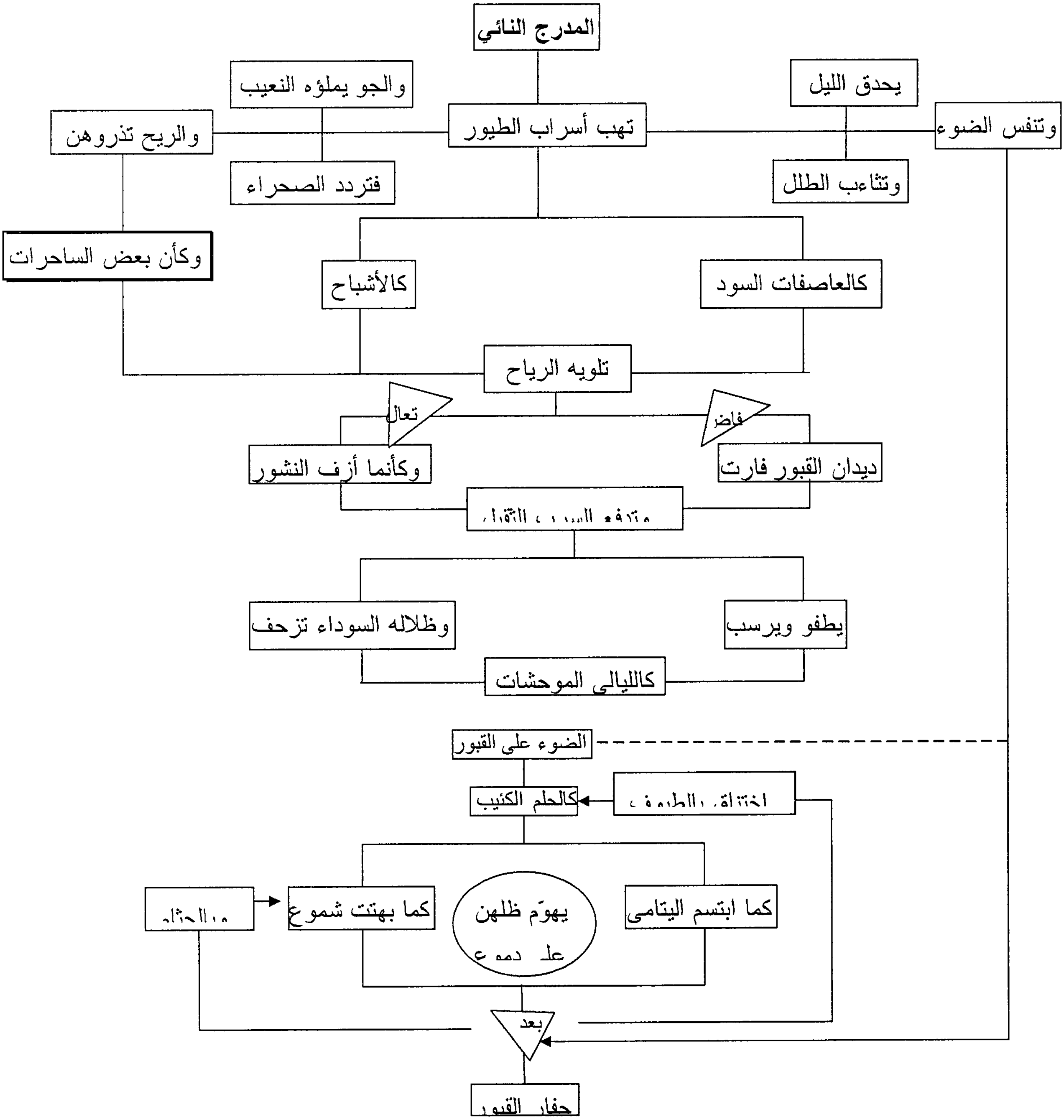
فانجاب عن ظل طويل

يلقيه حفار القبور [١]

ولا أظن، ولست متحيزا، أن في الشعر العربي من قدم صورة أكثر جنائزية من هذا التصوير الموحي الباعث للشعور بالغربة والكآبة وحتى الخوف سواء في رسم المكان أو المكين فيه ولكن لو دقق القارئ النظر وأمعنه لتبين أن الصور المتتالية التي شكلت هذا الجو الفجائعي القائم على الاغتراب النفسي جذره مكاني خالص وما هو سوى تصوير للمكان فالمكان هو الغربة وهو الموحي بالشعور الغريب، وحتى يتسنى للقارئ أن يتلمس ماديا ما نزعم من فكرة فليتتبع الرسم الآتي المصور لسير المشهد، وسيجد حينها أن كل الصور عائدة بوصف على مكان محدد معين وهو المدرج النائي ولاحظ مباشرة توظيف السياب للفظة النائي وما توحي به من ظلال ضمن ذات الحقل الدلالي فهي توحي بالبعد والاستبعاد والغربة الاغتراب والتهميش والإقصاء، وهي تعكس صورة حفار القبور كشخصية من شخصيات النص وبطله ولكنها أيضا تعكس فيما تعكس صورة الغائب الحاضر الشاعر المؤلف رغم موته الظاهري إلا أن كل شخصية من شخصيات الكاتب هي هو أو إياه بلا فرق فهما النص وكاتبه وجهان لعملة واحدة وعليه فإن هذا المكان الغريب أو المغرب هو صورة من صور السياب نفسه وفي أقل تقدير صورة تعبيرية عن فكرة من أفكاره التي هي جزء منه وهنا نقول إن السياب عبر عن الغربة بصورة مكانية كاملة حشدها في صورة شخصية من شخصيات نصه وحشد في تلك الشخصية في رمز مكاني مكثف سماه المدرج النائي :

---

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، حفار القبور، م١، ص ٥٤٣.


المدرج النائي
والجو يملؤه النعيب
يحدق الليل
والريح تذروهن
تهب أسراب الطيور
وتنفس الضوء
فتردد الصحراء
وتثاءب الطلل
وكأن بعض الساحرات
كالأشباح
كالعاصفات السود
تلويه الرياح
تعال
فاضر
وكأنما أزف النشور
ديدان القبور فارت
وظلاله السوداء تزحف
يطفو ويرسب
كالليالي الموحشات
الضوء على القبور
كالحلم الكئيب
كما بهتت شموع
يهوّم ظلهن
كما ابتسم اليتامى
بعد
حفار القبور

وكل تعبيرات السياب عن الغربة لم تخرج عما يشبه هذه الخطاطة التي تجعل المكـــان عنـــد السياب شخصية ونجعل الشخصية غربة أو العكس أي تجعل الشخصية مكانا وتجعل المكـــان غربة.

خاتمة

تناولنا في هذا البحث دراسة المكان في شعر السياب، وقد لمسنا أصداء المكان في كل قصيدة من قصائده تقريبا، مما جعل الدراسة غنية بالشواهد من النصوص الشعرية المختلفة، مما يؤكد اعتناء السياب بالمكان في أغلب قصائد الديوان بمجلدية الأول والثاني، فلم تقل بواكير أعماله احتفالية بالمكان عن أعماله المتأخرة، رغم قلة المتوجهين نحو البواكير في إثبات التجربة السيابية المكانية. والملاحظ بوضوح تام أن السياب قد حور في توظيفه للمكان، ولم يستمر على نسق واحد من البداية إلى النهاية، فقد بدأ علاقته مع المكان جغرافيا (شكليا) بحيث كان يعكس فيه، وعليه، أحاسيسه وعواطفه تجاه المرأة أساسا، ثم ما لبث أن تطورت تقنياته مع تطور فكره وأدواته وانشغاله بهموم الحياة والسياسة والمجتمع؛ فصار المكان شخصية من شخصيات النص، وعنصرا من عناصره الأصيلة، ومكافئً لشخصياته البطلة كحفار القبور مثلا ثم ما لبث بعد ذلك أن أصبح المكان مختلطا بالرمز حتى أصبح في النهاية رمزا خالصا كما تجلى في شخصيتين، هما: أمه وجيكور؛ وقد أدغم السياب المكان في الزمان، وتساوى المكان مع المرأة عنده بكل أبعادها الزوجة والحبيبة والأم حتى غدا جزءا من غربته الفكرية، بل لا نبالغ إذا قلنا أنه خلق عوالم مكانية نصية، ورتب أخرى، إغفالا وذكرا، حذفا وزيادة، ومما يعني أن تجربة السياب مع المكان لم تكن ثابتة على الزمن بل كانت نامية متطورة. ولا بد لنا من أن نقول، من باب الأمانة العلمية، إنّ بعض شعر السياب في المجلد الأول؛ أي مرحلة النضج، كان أكثر توافقا مع نظرية باشلار في جماليات المكان منه في المجلد الثاني؛ أي البواكير، ولكن مع الحذر من التعميم، بالقول في بعض القصائد، مثل قصيدة في الليل، والظن يغلب بأن السياب قد اطلع على النظرية وتأثر بها في بعض أعماله، ولكن القول بأن

النظرية منطبقة على أعمال السياب كاملة من الخطل، وفيها لوي لعنق النص، وتقــزيم لجهــد السياب وأثره، وهذا ما تجنبناه في هذا البحث، رغم وقوع بعض النقاد فيه، كالنصير وغيــره، وقد ظهر المكان الأليف والمعادي عند السياب عاكسا لأحاسيسه وعواطفه عليــه أو منعكــسا بحيث تصير الطبيعة المشهد الجغرافيا المنظور هي المــؤثرة والــسياب هــو المتــأثر بهــا. والمكانان، سواء العاكس أم المنعكس، متكاملان بحيث يشكل كل واحد منهما للآخر إما الفعــل وإما رده. ولا ننسى أن نشير هنا إلى أن علاقة الزمان بالمكان عند السياب، لا تنفك عراهــا، وإن ظهر ثمة سيطرة للمكان أغلب، إذ المكان آلف للسياب من الزمــان، والمكــان بالنــسبة للسياب مثل السياب ذاته، مفعول للزمان ومنفعل به، وقد أكدنا هذا في نقاشنا لقــصيدة رثــاء جدتي.

قائمة المصادر المراجع

أولا: المصادر

١. شاكر السياب بدر ؛ ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة– بيروت،١٩٧١

٢. ؛ ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة– بيروت،١٩٧٤

ثانيا: المراجع من الكتب

١. أبو غالي، مختار علي ؛ المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ع١٩٦، الكويت، ١٩٩٥.

٢. أحمد ، محمد فتوح ؛ واقع القصيدة العربية، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤.

٣. أدونيس، علي أحمد سعيد زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥.

٤. إسماعيل ، عز الدين ؛ الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٥،المكتبة الأكاديمية،١٩٩٤.

٥. إسماعيل، محيي الدين ؛ للعاصفة لا للريح، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨.

٦. الأيوبي، ياسين ؛ الرمزية، ط١, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.

٧. البصري، عبد الجبار ؛ بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.

٨. بدوي، عبده ؛ دراسات في الشعر الحديث، ط١، منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٧.

٩. البوريمي، منيب محمد؛ الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة، بغداد، ١٩٨٧.

١٠. بومزبر، الطاهر ؛ أصـــول الشعرية العربية: نظرية حـــازم القرطـــاجني فـــي تأصيل الخطاب الشعري، جامعة جيجل، الجزائر، ٢٠٠٦ .

١١. بلاطة ، عيسى ؛ الرومانتيكية ومعالمهـا فـي الـشعر العربـي الحـديث، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٨.

١٢. بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار للنـشر، بيـروت، ١٩٧١.

١٣. جارجي، سيمون ؛ بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة، بغداد،١٩٦٦.

١٤. جبار سهام دراسة في ديوان الشاعرة سنية صالح (ذكر الورد) ٢٠٠٩/١١

١٥. جبرا، إبراهيم جبرا؛ السياب في ذكراه السادسة، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٧١.

١٦. جعفر ، محمد راضي ؛ الاغتراب في الـشعر العراقـي المعاصـر: مرحلـة الـرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

١٧. الحنصالي، سعيد ؛ بداية ونهاية: قراءة وتحليل، دار توبقال للنشر، الـدار البيـضاء ١٩٩٥.

١٨. الخطيب، حسام؛ ملامح في الأدب والثقافة واللغة، منشورات وزارة الثقافة والأدب القومي، دمشق ١٩٧٧.

١٩. الخياط، جلال ؛ المنفى والملكوت: كلمات في الشعر والنقد، ط١،دار المعرفة، بغداد، ١٩٨٩.

٢٠. دراز، سيزا القاسم ؛ بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

٢١. الديليمي، منصور؛ المكان في النص المسرحي، منصور نعمان ، دار الكندي ١٩٩٩.

٢٢. رفقة، فؤاد الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٣.

٢٣. شقيرات، أحمد عودة ؛ الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار ، الأردن ١٩٨٧.

٢٤. صالح، فخري دراسات نقدية في أعمال: السياب، حاوي، دنقل، جبرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

٢٥. العاني، شجاع مسلم ؛ البناء الفني في الرواية العربية في العراق : الوصف وبناء المكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.

٢٦. عباس ، إحسان ؛ اتجاهات في الشعر العربي المعاصر،ط٢، دار الشروق، الأردن،١٩٩٢.

٢٧. بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

٢٨. العبطة، محمود ؛ بدر شاكر السياب، والحركة الشعرية في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥.

٢٩. عطية، خليل إبراهيم ؛ التركيب اللغوي في شعر السياب ، الموسوعة الصغيرة (١٨٣)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

.٣٠ علوش، ناجي ؛ مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول.

.٣١ العوفي، نجيب ؛ مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

.٣٢ العيادي، أبو بكر أمراض الأدب القاتلة، ط١، الموسوعة الصغيرة ٣٥٩، بغداد، ١٩٩٠.

.٣٣ الفيصل، سمر روحي؛ بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠-١٩٩٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥.

.٣٤ القط، عبد القادر ؛ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

.٣٥ القرطاجني حازم منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، محمد الحبيب ابن الخواجة ،دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦

.٣٦ لؤلؤة، عبد الواحد ؛ النفخ في الرماد، ط٢،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

.٣٧ مراشدة، عبد الباسط التناص في الشعر العربي الحديث السياب ودنقل ودرويش أنموذجا، ط١، دار ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦

.٣٨ محمد الحسن، ولد محمد المصطفى الرواية العربية الموريتانية: مقارنة للبنية والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

.٣٩ المعداوي، أنور ؛ علي محمود طه الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، سلسلة الكتب الحديثة(٨)، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٥.

.٤٠ مندور، محمد ؛ الأدب ومذاهبه، دار نهضة، مصر، ١٩٧٤.

٤١. مونسي، حبيب ؛ فلسفة المكان في الشعر العربي: قـــــراءة موضوعاتــــــية جمالـــــــية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،٢٠٠١.

٤٢. الملائكة، نازك ؛ قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العودة، ١٩٧٨.

٤٣. ميا ، فاخر صالح ؛ النظم الإبداعي عند بدر شاكر السياب، تقويمه في النقد الأدبـــي الحديث، ط١، دار الينابيع، دمسق، ١٩٩٩.

٤٤. النصير، ياسين ؛ جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، دمشق، ١٩٩٥.

٤٥. إشكالية المكان في النص الأدبـــي، ط١، دار الـــشؤون الثقافيـــة العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦.

٤٦. النويهي، محمد ؛ قضية الشعر الجديـــد، مكتبـــة الخـــانجي ودار الفكـــر، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

٤٧. هلال ، محمد غنيمي؛ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار النهــضة مصر للطباعة، ١٩٧٧.

٤٨. يوسف، آمنـــــة ؛ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط١، دار الحوار، دمشق، ١٩٩٧.

ثانيا: المراجع من الكتب الأجنبية المترجمة:

١. دي لويس سيسل ؛ الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجناني وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢.

٢. فروم إريك فن الحب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت،٢٠٠٠

٣. شورون جاك الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة٧٦، الكويت، ١٩٨٤.

٤. ميرز جيفري العبقرية في الفن معاناة أم جنون أم مرض؟ ، ترجمة: صبار السعدون، مجلة آفاق عربية، عدد(٩)، أيلول ١٩٩١.

٥. باشلار غوستان جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، سلسلة كتاب "الأقلام"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٠.

٦. تودورف تزفيتان ترجمة؛ فخري صالح، المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

٧. هايدجر مارتن ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟، ترجمة: فؤاد كامل – محمود رجب، ط١،دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٨. كتابات أساسية (ج٢) ، ترجمة : إسماعيل المصدق،المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٣.

٩. هيجل فريدريك الفن الرمزي: الكلاسيكي – الرومانسي ، ط١، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.

ثالثا: المراجع من دوريات ومجلات

١. أبو هيف عبد الله ؛ جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٢٧)، العدد (١)٢٠٠٥

٢. الإمارة علي ؛ نساء السياب المستحيلات، جريدة الصباح، العدد٩٥٨١٩.

٣. جارجي سيمون ؛ السياب، الرجل والشاعر ١٩٦٨. نقلا عن الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد- أبو ظبي - الإمارات. الخميس ٢٦ ديسمبر١٩٩٦.

٤. جبرا إبراهيم جبرا النار والجوهر - الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد- أبو ظبي - الإمارات. الخميس ٢٦ ديسمبر ١٩٩٦

٥. حسنين أحمد طاهر ؛ المكان في النحو العربي، مجلة عيون، المقالات، عدد٨ السنة١٩٨٧.

٦. خليفات سحبان فكرة الاغتراب في الفكر العربي، مجلة أفكار ع ٢٤ أيلول ١٩٧٤.

٧. السامرائي ماجد مجلة الإذاعة والتلفزيون، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة ١٩٦٩ .

٨. زيعور علي؛ تأويل لغة الجسد داخل اللا وعي الثقافي العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد (٤٥٥٥)، ١٩٨٨.

٩. مراشدة عبد الباسط؛ محورية الزمن في قصيدة دار جدي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنية، ٢٠٠٤.

التراث بين البارودي والسياب ، مؤتمر الخطاب الأدبي واللغوي الثقافة والتخصص ٢٠٠٩/٤ مؤتمر محكم كلية الدراسات الأدبية واللغوية ، جامعة جدارا ، الأردن .

١٠. النوري قيسر الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، مج ١٠ع ١ ابريل -يونيو ١٩٧٩.

رابعا: المراجع من الدواوين الشعرية

١. الخوري رشيد سليم ؛ ديوان الشاعر القروي، اتحاد الكتـــاب العـــرب دمـــشق، ج ٢، ١٩٨٣

٢. درويش محمود أحد عشر كوكباً ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٩٢

خامسا: المراجع من المواقع الإلكترونية:

١. http://www.marefa.org/index.php

٢. http://www.jehat.com/ar/sayab/index.htm

٣. . http://www.alsabaah.com/paper.php?

٤. www.diwanalarab.com

SUMMARY

The aim of this study was to inspect the settingof place and it's effects in the total poetic works of Bader Shaker Al-Sayyab through the two-part divan issued by Dar Al-Awdah in Beiruit to show the beauty of the poetic and artistic aspects in it, in specific ,and it's effect in generating the general artistic aspect in the issued poetic texts.

This study balanced between the two divans in tracking the setting of place for the poetic texts and in studying them , it also didn't differntiate in concentrating on efforts in the first divan and neglecting the second one as many previous studies did. The study was divided into: an introduction , five chapters and a conclusion .

The first chapter was a preface to explain the basis of the title of the research while the other later chapters (one - five) concentrated on the following : the setting of place and it's relation with time , the setting of place and it's relation with life and death , place with woman and place with expatriation .

The research led to results confirmed in the conclusion and presented in details in the chapters , it also answered most of the questions asked by the researcher in the introduction .